

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

MANIÉRISME ET DISTANCIATION LUDIQUE DANS LE FILM NOIR  
CONTEMPORAIN : AUTOUR DU CINÉMA DE JOEL ET ETHAN COEN ET DE  
QUENTIN TARANTINO

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

HELEN FARADJI

JUILLET 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Mes remerciements les plus sincères vont ici à mes codirecteurs, M. Jean-François Chassay (Université du Québec à Montréal) et Mme Michèle Garneau (Université de Montréal). Vos conseils éclairés, votre compréhension pour ce drôle d'état qu'est celui d'étudiante en rédaction, votre patience, votre enthousiasme et votre générosité ont été plus qu'essentiels à la finition de ce travail.

Pour tout, merci à mes parents. Merci de votre soutien, de vos encouragements et de toutes vos attentions. Merci d'y avoir cru à ma place quand il le fallait.

Merci enfin à Étienne sans qui l'étincelle même de ce projet n'aurait jamais été allumée. Merci, mon indispensable.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>Introduction</b>	<b>1</b>
<b>Chapitre 1 : LE MONDE DU NOIR</b>	<b>27</b>
<b>1.1 L'entrée en scène du film noir</b>	<b>28</b>
1.1.1 Petite histoire policière	28
1.1.2 Éléments de définition	33
1.1.3 Un contexte singulier	39
<b>1.2 Les racines du film noir</b>	<b>46</b>
1.2.1 Le film noir : genre, style ou série?	46
1.2.2 La racine littéraire : le roman noir	52
1.2.3 La racine artistique : l'expressionnisme allemand	61
<b>1.3 Un cinéma maniériste ?</b>	<b>64</b>
1.3.1 Le maniérisme	65
1.3.2 Cinéma et maniérisme	70
1.3.3 Expressionnisme et maniérisme	76
<b>Chapitre 2 : L'ÉVOLUTION DU FILM NOIR APRÈS HOLLYWOOD</b>	<b>92</b>
<b>2.1 La survie d'un genre : tentative d'explication</b>	<b>93</b>
2.1.1 Le déclin des studios et des grands genres	94
2.1.2 Le potentiel référentiel fort du film noir	107
2.1.3 Un miroir exorcisant des angoisses américaines	117
<b>2.2 Les différentes vagues dans l'évolution du film noir et la spécificité des films noirs « coeniens » et « tarantiniens »</b>	<b>127</b>
2.2.1 La trop grande généralité du terme « néo-noir »	128
2.2.2 La vague maniériste : une stylisation théâtrale et ultraviolente	132
2.2.3 La vague moderne : un rapport au réel particulier	140

2.2.4 La vague néo-classique : la perpétuation des codes classiques	146
2.2.5 La vague du recyclage : humour et hétérogénéité des genres sur le mode de l'allusion parodique	150

### **Chapitre 3 : COMPRENDRE THÉORIQUEMENT L'ÉVOLUTION**

<b>GÉNÉRIQUE</b>	<b>164</b>
<b>3.1 Enjeux et méthodes de la sémiologie générative</b>	<b>165</b>
3.1.1 Les auteurs : Michel Colin et Odile Bächler	166
3.1.2 Trois étapes pour découvrir la composition tripartite du genre	173
3.1.3 Une définition structurelle du genre	176
<b>3.2 La réception : une des forces déterminant la structure du genre</b>	<b>178</b>
3.2.1 La réception : un écueil pour les théories du genre	179
3.2.2 Les solutions de la sémiologie générative appliquées aux films post-maniéristes	183
<b>3.3 Une solution à l'épineux problème de l'évolution générique</b>	<b>187</b>
3.3.1 État de la question	187
3.3.2 Comprendre les variations génériques comme dépendantes des intentions du public, des contraintes contextuelles et des intentions de l'auteur	195

### **Chapitre 4 : LE POST-MANIÉRISME : LE CAS DU CINÉMA DES FRÈRES**

<b>COEN ET DE QUENTIN TARANTINO</b>	<b>200</b>
<b>4.1 Un cinéma post-maniériste</b>	<b>202</b>
4.1.1 Les manifestations du post-maniérisme	203
4.1.1.1 L'exploitation d'une mémoire littéraire et cinématographique du genre	203
4.1.1.1.1 Une exploitation des thèmes du genre	204
4.1.1.1.2 Une exploitation des personnages du genre	210

4.1.1.1.3 Une exploitation du récit du noir	214
4.1.1.2 Le discours sur l'Amérique	218
4.1.2 L'exploitation d'une mémoire maniériste du genre	227
4.1.2.1 La présence d'une stylisation, condition même du maniérisme	228
4.1.2.2 Enjeux maniéristes et post-maniéristes	237
<b>4.2 Paradigmes du post-maniérisme</b>	<b>249</b>
4.2.1 L'hybridation	250
4.2.2 Une forme inattendue de distanciation ludique : le comique d'inversion	264
4.2.3 Comment fonctionnent aujourd'hui les mythes du passé ?	275
4.2.4 Affronter la crise des grands récits	290
<b>4.3 Un nouvel état du genre</b>	<b>306</b>
<b>CONCLUSION</b>	<b>311</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>321</b>
<b>FILMOGRAPHIE</b>	<b>347</b>

## RÉSUMÉ

Les films des cinéastes américains Joel et Ethan Coen et Quentin Tarantino ont su marquer leur temps. Soutenus tant par la critique que par le public, manifestant une façon de faire du cinéma aussi originale qu'inédite, ces films sont également les représentants les plus cohérents d'une tendance signifiante traversant le cinéma des années 1990. Suivie par plusieurs autres cinéastes, cette tendance structurante, laquelle envisage le cinéma dans son historicité, que je nomme post-maniériste, vise à faire revivre avec dynamisme et singularité le genre du film noir. Les genres sont en effet un outil indispensable pour quiconque tente de comprendre le cinéma américain. Tous les films de cette cinématographie portent en eux la marque de ces catégories portées à un point de perfection par le système hollywoodien classique. Or, une fois ce système anéanti, que faire des genres, et en particulier du film noir, une des catégories les plus remarquables du système par la richesse et l'ambiguïté de ses thèmes et l'esthétisme raffiné de son style ? Si certains ont choisi la voie de l'académisme en se contentant d'en perpétuer la tradition de façon mécanique, d'autres, comme les frères Coen et Quentin Tarantino, en ont proposé un renouvellement en y injectant une proposition d'auteur. Il faut ici noter que malgré sa noirceur pessimiste, le film noir est le genre qui a le mieux survécu au déclin des grands studios. Les films de mon corpus, *Blood Simple*, *Fargo*, *The Big Lebowski*, *Barton Fink*, *Miller's Crossing* et *The Man Who Wasn't There* des frères Coen et *Reservoir Dogs*, *Pulp Fiction* et *Jackie Brown* de Quentin Tarantino, en sont de vivifiantes illustrations. Ces films me semblent devoir être rapprochés en raison de leur modélisation similaire du film noir et de leur attitude commune face à ce genre de référence caractérisant le post-maniérisme. Bien qu'illustrées par d'autres, les caractéristiques de cette tendance sont portées à leur point d'observation le plus complet chez ces cinéastes. Le déformant autant qu'ils le reforment, ces films s'inscrivent en réalité au cœur même du genre pour le retravailler de l'intérieur, en mettant en tension le style du film noir et leur style propre et révèlent leur réelle volonté de le faire revivre par la vitalité de leurs propositions contemporaines. Marqués par une singularité artistique commune, ces films se caractérisent alors par une distanciation ludique particulière imprimée à la forme générique classique et par l'emprunt à d'autres genres populaires. Or, ces distanciations ne visent pas à épuiser les possibilités génériques du noir, mais au contraire à permettre un voyage à l'intérieur du genre, ce dernier devenant un espace singulier de réflexion sur l'Amérique, le cinéma et l'art. Le cinéma de ces auteurs est en effet signifiant en premier lieu par l'exploitation d'une mémoire des lieux, des thèmes, des personnages et de la narration inhérente au genre film noir. Je propose alors cette autre hypothèse : le cinéma noir classique, en puisant dans le répertoire stylistique torturé et angoissant de l'expressionnisme allemand, se caractérisait également par une attitude maniériste induite par une réaction des cinéastes noirs à l'épuisement du cinéma policier

hollywoodien. Le maniérisme est, en réalité, un concept hérité de l'histoire de l'art, qui désigne une école picturale du XVI<sup>e</sup> siècle, arrivée juste après la Renaissance et hantée par la question : comment créer après la perfection ? Or, en réactivant la mémoire du film noir, les films des frères Coen et de Quentin Tarantino en réactivent également la mémoire maniériste. Pourtant, leurs films dépassent ce premier maniérisme en proposant un renouvellement stylistique plus distancié, plus amusé, du contenu et de la forme, engendrant une esthétique et un propos originaux inédits. Articulé autour des enseignements théoriques de la sémiologie générative, je propose de comprendre ces détournements comme caractérisant un nouvel état du genre que je nomme post-maniériste. Impliquant un nouveau rapport à la nature des images et une relation singulière à l'histoire du cinéma, ce nouvel état est également la manifestation d'une réaction des cinéastes à une crise artistique frappant le cinéma dans les années 1990.

Mots clés: cinéma américain contemporain – film noir – maniérisme – stylisation – évolution générique.



## INTRODUCTION

### MANIÉRISME ET DISTANCIATION LUDIQUE DANS LE FILM NOIR CONTEMPORAIN : AUTOUR DU CINÉMA DE JOEL ET ETHAN COEN ET DE QUENTIN TARANTINO

*Tous les cinéastes qui, à leur façon, ont tenté de se réapproprier ce qui restait d'Hollywood ont échoué.<sup>1</sup>*

Œuvres phares d'un cinéma atypique et inédit, soutenues tant par la critique que par le public, les films des cinéastes américains Joel et Ethan Coen et Quentin Tarantino ont certainement su marquer l'imaginaire contemporain. En témoigne leur influence, assumée comme telle, sur plusieurs réalisateurs, notamment asiatiques (voir *Sympathy for Mr Vengeance*, 2002, ou *Oldboy* de Park Chan-Wook, 2003) et britanniques (voir *Lock, Stock and Two Smoking Barrels*, 1998, ou *Snatch*, 2000, de Guy Ritchie) ou l'utilisation courante des adjectifs « tarantinesque » et « coenien » dans les journaux. Or, bien plus qu'un simple effet de mode ou qu'un engouement critique passager, ces films tirent également leur importance du fait qu'ils semblent à la fine pointe d'une véritable tendance signifiante du cinéma américain des années 1990. En effet, je crois possible de dire que ces créateurs ont montré le chemin à plusieurs réalisateurs d'une nouvelle direction à donner à cette cinématographie. Envisageant le cinéma dans son historicité, structurante, cette tendance tente en réalité de faire revivre avec dynamisme et originalité des images du passé, en l'occurrence celles d'un genre particulier : le film noir.

---

<sup>1</sup> T. Jousse, « Le temps des mutations » dans *Cahiers du cinéma* n° 462, décembre 1992, p. 22.

Tenter de penser un courant de la cinématographie américaine actuelle sans les fondations essentielles que lui sont les genres est certainement une tâche ardue. Fruits de l'organisation mise en place par les grands studios hollywoodiens entre les années 1920 et 1960, les genres peuvent être envisagés comme de larges catégories dans lesquelles se regroupent des films construits autour de codes très marqués, suivant une formule établie. Ainsi, la comédie musicale implique des passages chantés et dansés, le western des cow-boys et le film noir une femme fatale. Or, s'ils sont aujourd'hui encore définitivement liés à cette période hollywoodienne, à laquelle certains se réfèrent toujours comme « l'âge d'or du cinéma », ils continuent également à fonder la production américaine contemporaine. Considérant qu'une certaine perfection fut atteinte au sein du système hollywoodien, à la fois dans l'élaboration des règles des différentes catégories, mais encore dans la typologie établie par les grands studios, il semble en effet bien difficile pour un réalisateur américain aujourd'hui de créer sans y réagir, ou tout au moins sans en tenir compte. Il peut d'ailleurs être facile de défendre l'idée que même le cinéma d'auteur « pur<sup>2</sup> », aux États-Unis, n'est en réalité qu'une forme de réaction forte de rejet des genres. Ces derniers semblent donc s'être imposés dans cette cinématographie comme une norme que l'on suit ou dont on s'éloigne et, paraphrasant Jean-Marie Schaeffer, il serait possible de dire qu'« aucun film américain ne saurait se situer en dehors de toute norme générique.<sup>3</sup> »

---

<sup>2</sup> Existence en réalité peu favorisée par le système de production et de diffusion encore en vigueur aux États-Unis, contrairement à la France où peut s'observer un mécanisme inverse : une mise en valeur du cinéma d'auteur et une quasi absence de tradition générique.

<sup>3</sup> J.-M. Schaeffer, « Les genres littéraires » dans *Le monde des littératures*, Y.-N. Lelouvier, G. Quinsat et S. Bureau [éd.], Paris : Éditions Encyclopaedia Universalis, 2003, p. 12.

La question se pose alors aux cinéastes américains : s'ils acceptent le poids du genre, qu'en faire ? En perpétuer la tradition de façon presque mécanique en se concentrant sur certains codes et prendre ainsi le risque de provoquer leur épuisement, en transformant la formule en recette<sup>4</sup> ? Disséquer les catégories génériques existantes sur le mode du mélange et de l'hybridation et obtenir de nouvelles formes de plus en plus hétérogènes qui finissent, à force de dissolution des éléments les uns dans les autres, par ne plus avoir de sens<sup>5</sup> ? Ou bien mêler les deux attitudes et proposer un renouvellement par l'injection d'une proposition d'auteur, en utilisant les genres comme des frontières délimitant un terrain de jeu à l'intérieur duquel exprimer sa subjectivité artistique et répondre ainsi à l'objection formulée par Andreï Tarkovski :

Quand on parle de genres au cinéma, il s'agit en général de productions commerciales, tels que la comédie de situation, le western, le drame psychologique, le policier, la comédie musicale, le film d'horreur ou de catastrophe, le mélodrame, etc... Mais est-ce que tout cela a quelque chose à voir avec l'art ? Ce sont là plutôt des produits de consommation, hélas aujourd'hui la forme de cinéma la plus courante, imposée comme de l'extérieur et dictée par de seules considérations commerciales. Il ne peut exister qu'une seule forme de pensée au cinéma : la forme poétique, la seule qui puisse unir l'incompatible et le paradoxal, et donner au cinéma les moyens d'exprimer les réflexions et les sentiments de l'auteur. L'image filmique authentique se construit sur la destruction du genre, sur la lutte contre le genre. Et l'idéal que l'artiste s'efforce ici d'exprimer ne peut à l'évidence être confiné aux paramètres d'un genre.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> C'est l'impasse dans laquelle se trouve actuellement le *blockbuster*, incapable de se renouveler puisque ayant transformé ses codes en véritables contraintes.

<sup>5</sup> Ce qui a pu conduire à des films de plus en plus « méconnaissables » tel *Atomik Circus* des frères Poiraud (2004) que l'on pourrait qualifier de comédie musicale fantastique de l'Ouest.

<sup>6</sup> A. Tarkovski, *Le temps scellé*, Paris : Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1989, p. 140.

Il existe en effet, au sein des études cinématographiques, un courant refusant catégoriquement de donner leur légitimité aux genres en tant qu'objets d'étude valables. Un des plus farouches tenants de ce courant est Barthélemy Amengual. Selon lui, « il paraît difficile de ne pas tenir l'obéissance (l'asservissement) au genre pour une source de médiocrité », ce genre mal-aimé qui « ne tue pas nécessairement l'artiste [mais qui] engendre inévitablement l'artisan ou, pire, le tâcheron<sup>7</sup>. » Pour ses détracteurs, le film de genre est considéré comme appliquant sans imagination ni création une méthode « prête à filmer » dans un but commercial et divertissant et ne peut donc être le fait d'un auteur<sup>8</sup>. Le monde littéraire, lui, ne tient pas les genres en si basse estime. C'est que ces derniers sont liés, depuis Aristote, à la définition même de la littérature<sup>9</sup>. Le genre cinématographique ne jouit pas d'une telle légitimité. Intrinsèquement lié au système de studios, catégorisé comme générant un cinéma populaire, de masse, il paraît dès lors peu fréquentable pour les théoriciens (malgré quelques récentes recherches visant à le réhabiliter<sup>10</sup>). Pourtant, « l'amour du théâtre, du roman, se construit autour de Racine, de Chateaubriand, d'Hugo. Pourquoi l'amour du cinéma devrait-il passer par le détour des auteurs maudits ?<sup>11</sup> » Pourquoi les genres seraient-ils les grands oubliés de l'étude d'un art qui ne saurait se passer d'eux ?

---

<sup>7</sup> B. Amengual, « Bon chic, bon genre » dans *Cinémaction* n° 68, « Panorama des genres au cinéma », M. Serceau [éd.], Paris : Corlet-Télérama, 3ème trimestre 1993, p. 198 et 199.

<sup>8</sup> L'auteur insiste en notant : « Si une œuvre est originale, ou bien elle n'est originale que *dans* le genre, ou bien elle est originale tout court. Elle sort alors de son genre, et mieux, elle le fait oublier ; elle devient œuvre d'auteur » ou plus loin « le cinéma hors genre demeure plus que jamais, j'en suis persuadé, le seul rempart possible contre la marée montante de l'imbécillité », *Ibid.*, p. 200 et p. 203.

<sup>9</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris : Seuil, p. 8-10, cité par R. Moine, *Les genres du cinéma*, Paris : Nathan, 2002, p. 6-7.

<sup>10</sup> Voir *Ibid.* ou *Iris* n° 20, « Sur la notion de genre au cinéma », Paris /Iowa City, automne 1995.

<sup>11</sup> A. de Baecque, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture. 1944-1968*, Paris : Librairie Arthème Fayard, 2003, p. 41.

Il semble en effet bien difficile d'outrepasser la notion de genre pour penser l'histoire et l'évolution du cinéma américain. En outre, je pense fermement que le genre peut être un nid propice à l'éclosion d'une poésie, d'un idéal cinématographique, d'une vision d'auteur. Pensons à l'esthétique et à l'onirisme des comédies musicales de Stanley Donen. Pensons à Stanley Kubrick dont personne ne saurait réfuter le statut d'auteur et qui n'hésita pas à se servir des genres pour imposer sa vision, que ce soit dans l'épouvante (*The Shining*, 1980), le film de guerre (*Paths of Glory*, 1957) ou la science-fiction (*2001 : A Space Odyssey*, 1968). Il est d'ailleurs intéressant de noter à ce propos que sans les genres classiques du cinéma hollywoodien, jugés fascinants par les jeunes critiques des *Cahiers du cinéma* dans les années 1950, la notion de « politique des auteurs » ne serait peut-être pas née. Ce questionnement me semble d'ailleurs pouvoir prendre tout son sens en regard du film noir, une des catégories hollywoodiennes les plus remarquables du système, notamment par la richesse et l'ambiguïté de ses thèmes et l'esthétisme raffiné de son style. Car malgré son statut générique fort, le film noir n'a jamais empêché de véritables artistes d'y exprimer leurs intentions. Bien loin d'être devenus aux yeux de l'histoire du cinéma des « tâcherons », Orson Welles, Nicholas Ray, Billy Wilder, Fritz Lang ou John Huston l'ont en effet prouvé. Grâce à ces auteurs, et à l'inverse de l'exaltation du mythe des origines et des grands espaces proposés par le western ou de l'échappatoire colorée et pimpante offerte par la comédie musicale à la crise économique de 1929, le film noir a su refléter les angoisses d'une Amérique traumatisée par le second conflit mondial et la guerre froide (il n'est d'ailleurs pas anodin que le premier film noir soit sorti en 1941, année marquée par l'attaque sur Pearl Harbor et par l'entrée en guerre des États-Unis). Pourtant, malgré sa noirceur pessimiste, il est aussi celui qui a le mieux survécu au déclin des grands studios, s'adaptant entre autres à l'influence de la nouvelle modernité cinématographique ou résistant à l'arrivée de la parodie (assimilable à une façon d'annihiler les caractéristiques des propriétés génériques en les dépossédant de leur sens).

Or, dans ses versions post-hollywoodiennes, les trois voies évolutives mentionnées plus haut se repèrent aisément. Ainsi, plusieurs, comme David Fincher (*Se7en*, 1995) ou Tony Scott (*Man on Fire*, 2004), en ont simplement perpétué les codes en exagérant violence et vitesse. D'autres, comme les cinéastes asiatiques Kioshi Kurosawa (*Doppelganger*, 2003) ou Bong Joon-ho (*The Host*, 2006) y ont mêlé le cinéma d'épouvante, créant de nouvelles formes génériques « mutantes ». Enfin, certains, comme les frères Coen et Quentin Tarantino, en ont permis la revivification par l'injection d'un « auteurisme », d'un discours particulier.

La singularité du cinéma des frères Coen s'exprime essentiellement dans six de leurs films. *Blood Simple* (1984), le premier, suit les traces d'un homme jaloux qui engage un détective privé pour assassiner sa femme, partie avec son nouvel amant. *Fargo* (1996) évoque les manigances d'un homme chargeant des malfrats d'enlever sa femme pour toucher la rançon que son beau-père devrait en toute logique payer. *The Big Lebowski* (1998) s'attache au destin d'un homme dont l'homonymie avec un mauvais payeur millionnaire le fait rechercher par des truands. *Barton Fink* (1991) nous fait partager les pérégrinations d'un metteur en scène de théâtre appelé à Hollywood pour scénariser des films de catch, tandis que son voisin d'hôtel l'entraîne dans des aventures étranges et *The Man Who Wasn't There* (2001) relate les aventures d'un barbier en 1949 faisant ses premiers pas comme maître chanteur. Ces deux derniers films, contrairement aux précédents, situent leurs réalités diégétiques dans les années 1940 et convoquent donc directement la mémoire, les lieux et le temps du film noir. Si la définition théorico-générique de ce dernier suppose une contemporanéité des sujets qu'il aborde, il semble néanmoins possible de trouver dans ces films les traces d'une attitude nouvelle transformant la mémoire du genre et permettant de déceler l'existence d'une tendance particulière dans son évolution. Car même en dérogeant à cette règle, ces films dépassent le simple hommage pour

devenir des « nouveaux films noirs » dans lesquels nous est racontée, à travers leur commentaire sur l'histoire du cinéma, une histoire de la société contemporaine, aussi paradoxal que cela puisse paraître. Quant à *Miller's Crossing* (1990) qui rend compte de la trahison d'un gangster irlandais en pleine Prohibition, s'il évoque à première vue plus directement le film de gangsters et la fin des années 1930, il fut néanmoins construit par les frères Coen sur le modèle proposé par le romancier Dashiell Hammett dans *The Glass Key* (1931)<sup>12</sup>. Tom, le héros, y est présenté comme un substitut du détective privé, révélant le même code d'honneur, la même solitude et le même masochisme dans l'action et le film dépeint la même corruption urbaine qui caractérisait le film noir. Au regard de ses accointances avec le monde du noir, il n'est donc pas difficile d'inclure *Miller's Crossing* dans mon corpus.

Je concentrerai par ailleurs mon étude sur trois films de Quentin Tarantino. *Reservoir Dogs* (1992), le premier, évoque les « retrouvailles » de gangsters dans un hangar après un hold-up. *Pulp Fiction* (1994), quant à lui, suit principalement deux tueurs à gages aux ordres d'un truand qui sont chargés d'amuser sa femme et de remplir des contrats. Ce dernier film, comme son nom l'indique, évoque plus directement les *pulps novels* que le film noir à proprement parler. Pourtant, ce sont bien dans les lignes de ces magazines à un sou des années 1920, imprimés sur du papier de mauvaise qualité et destinés à une consommation populaire, que les auteurs de roman noir ont pu pour la première fois développer leur talent (Dashiell Hammett dans *Black Mask* ou Raymond Chandler dans *Dime Detective*). Et ce sont bien ces auteurs qui ont su, par la suite, donner au film noir ses plus beaux fleurons. Parce

---

<sup>12</sup> Voir F. Astruc, « *Miller's Crossing* : La dimension Hammett » dans *Le cinéma des frères Coen*, Paris : Éditions du Cerf, 2001, p. 116-122. E. Coen dira d'ailleurs lui-même que *Miller's Crossing* « est plus proche du film noir que du film de gangsters proprement dit », J.-P. Coursodon, « Un chapeau poussé par le vent : entretien avec Joel et Ethan Coen » dans *Positif* n° 360, février 1991, p. 37.

qu'il remonte d'une certaine façon aux véritables sources du noir, il semble donc tout indiqué d'inclure *Pulp Fiction* dans mon corpus. *Jackie Brown* (1997), enfin, fait le récit des aventures d'une hôtesse de l'air qui tente de doubler à la fois le trafiquant d'armes pour qui elle passe de l'argent en contrebande et la police qui l'a prise la main dans le sac et la somme de collaborer. Une certaine singularité semble également caractériser les autres films des frères Coen et de Quentin Tarantino. Mais ces derniers convoquent d'autres genres : la comédie romantique (*Intolerable Cruelty*, 2003), la comédie et le dessin animé *cartoon* (*Raising Arizona*, 1987, *The Hudsucker Proxy*, 1994), la comédie musicale et le *road movie* (*O Brother, Where Art Thou ?*, 2000), le film de kung-fu (*Kill Bill vol. 1 et 2*, 2003-04) ou la série B d'exploitation (*Death Proof*, 2007). Le corpus proposé, dont tous les films ont le même point d'ancrage cinématographique, gagne donc une cohérence facilitant son analyse conjointe.

Si la plupart des films noirs classiques résultaient d'adaptations de romans noirs, les films cités ont tous été scénarisés et réalisés par leurs auteurs, hormis *Jackie Brown*, adapté par Quentin Tarantino d'un roman d'Elmore Leonard : *Punch Créole*<sup>13</sup>. Tous sont sortis dans les années 1990, à l'exception de *Blood Simple*, premier film réalisé par les frères Coen en 1984, mais dans lequel les traces de leur attitude singulière sont déjà si marquées qu'il me semblait important de l'inclure dans mon corpus. Un rapide regard sur ce dernier permettrait de lui trouver d'autres caractéristiques communes comme l'âge des réalisateurs ou leurs nationalités. Mais il importe surtout de noter qu'ayant suscité au moment de leurs sorties un enthousiasme critique majeur, ces films offraient une réponse vive et dynamique au contexte de cette fin de siècle qui semblait condamner les films américains à emprunter des rails génériques de façon de moins en moins inspirée, de moins en moins artistique. Ainsi,

---

<sup>13</sup> Titre original : *Rum Punch* (traduit de l'américain par M. Lebrun), Paris : Rivages Payot, 1994.



comme le soulignait Olivier de Bruyn dans *Positif*, au moment de la sortie de *Reservoir Dogs*, et ayant eu la bonne intuition de rapprocher la démarche adoptée par Quentin Tarantino de celle des frères Coen : « [leur] proximité temporelle [...] signale s'il en était besoin la vitalité d'un certain cinéma d'outre-Atlantique.<sup>14</sup> » Outre cette vitalité retrouvée, il me semble aussi que ces cinéastes doivent être rapprochés sur un autre plan. En effet, malgré la différence de résultat (les films), inévitable en matière de création artistique, la modélisation du film noir qu'ils opèrent et leur attitude face à ce genre de référence paraissent également être les mêmes et relever d'une tendance cinématographique inédite que je propose de nommer post-maniériste.

Cette tendance, que l'on pourrait également retrouver dans le champ littéraire en songeant aux œuvres d'un auteur comme Daniel Pennac et dont on pourrait trouver des traces antérieures dans certains films d'Alfred Hitchcock comme *The Trouble with Harry* (1955) ou *North By Northwest* (1959), ou dans *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967), dépasse le seul cinéma des auteurs mentionnés. En effet, on pourrait y inclure *Out of Sight* (Steven Soderbergh, 1998), *Killing Zoe* (Roger Avary, 1994), *True Romance* (Tony Scott, 1993), *Shallow Grave* (Danny Boyle, 1994), *Lock, Stock and Two Smoking Barrels* (Guy Ritchie, 1998), *El Mariachi* et *Desperado* (Robert Rodriguez, 1992 et 1995), mais encore des variations plus sophistiquées voire cérébrales comme *House of Games* et *Things Change* (David Mamet, 1987 et 1988), *After Hours* (Martin Scorsese, 1985), *Manhattan Murder Mystery* (Woody Allen, 1993), *Wild at Heart* et *Mulholland Dr.* (David Lynch, 1990 et 2001) ou le récent *La Mala Educacion* (Pedro Almodovar, 2005). Mon étude évoquera bien sûr ces autres films, tout comme elle visera à comprendre pourquoi le film noir a été une des formes

---

<sup>14</sup> O. de Bruyn, « Orange Sanguine » dans *L'amour du cinéma, 50 ans de la revue Positif*, S. Goudet [éd.], Paris : Gallimard, 2002, p. 455.

génériques les plus aptes à recueillir les visions d'auteur des nouvelles générations de cinéastes, leur offrant un cadre à l'intérieur duquel afficher leur respect de la tradition tout en proposant de nouvelles solutions cinématographiques à son évolution. Mais elle se penchera également, et essentiellement, sur les particularités de la remodelisation du genre proposée par les frères Coen et Quentin Tarantino qui me semblent être les représentants les plus systématiques et les plus cohérents de cette tendance. Car c'est dans leurs films que les caractéristiques de ce mouvement sont portées à leur point d'observation le plus fiable, le plus pertinent. Ces oeuvres apparaissent en effet analysables comme un ensemble aux traits distinctifs construits et cohérents, opérant comme véritables instruments transformateurs du genre, le reformant autant qu'ils le déforment. Youssef Ishaghpour notait à propos du cinéma contemporain :

Il faut distinguer cependant dans le rejet de « la modernité », ceux qui veulent oublier leur propre temps et le faire oublier, des autres pour qui un retour sur le passé devient un moyen d'enrichissement et d'invention formelle correspondant aux exigences d'aujourd'hui.<sup>15</sup>

Dépassant néanmoins la simple inventivité formelle, comme ce travail le montrera, c'est en s'inscrivant dans la structure générale du film noir que les films des frères Coen et de Quentin Tarantino le retravaillent de l'intérieur. Or, la plongée au cœur du noir qu'ils effectuent se distingue encore par leur volonté affichée de réconcilier film de genre et film d'auteur, de redonner aux dimensions spectaculaires et artistiques un poids égal et honorable. Cette volonté transparaît dans les succès tant

---

<sup>15</sup> Y. Ishaghpour, *Cinéma contemporain. De ce côté du miroir*, Paris : Éditions de la Différence, 1986, p. 51.

public que critique et de festival<sup>16</sup> recueillis par leurs œuvres. Mais c'est plus fondamentalement encore qu'elle peut se distinguer dans les propositions de mise en scène originales et novatrices que l'on y trouve, comme le choix de faire intervenir le dénouement des pérégrinations de deux tueurs à gages aux deux tiers de *Pulp Fiction* ou les séquences de rêveries oniriques du *Dude*, hippie perdu dans les années 1990, dans *The Big Lebowski*. Ces moments me semblent en effet parfaitement faire indices de la présence de choix artistiques, d'une personnalité d'auteur singulière, s'exprimant de façon remarquable à l'intérieur même du film noir<sup>17</sup>, tout en n'oubliant jamais le plaisir de leurs spectateurs, provoqué en grande partie par le confort d'être sur un terrain générique connu. C'est en réalité par la dégénération de ses codes que ces cinéastes régénèrent ce genre. Ainsi, Laurence Giavarini dit des traits caractéristiques du film noir chez les frères Coen : « on croit pouvoir les identifier à première vue de chaque film, on les découvre troublés de légers déplacements, comme déformés<sup>18</sup> » et pour paraphraser Jacques Morice, écrivant à propos de Quentin Tarantino, « [sa] visite des genres cinématographiques (comédie, western, polar), [l']héritage de la série B, des comics, des *seventies* (musique), reconnaissables, [...] conduisent [pourtant] à une forme tout à fait neuve et personnalisée.<sup>19</sup> » À travers les brigands idiots de *Reservoir Dogs* ou la policière enceinte de *Fargo*, ce sont bien plus que de simples détournements des codes noirs qui sont proposés, puisque l'on peut aussi y lire un véritable témoignage d'amour absolu au cinéma passé et à sa façon de faire. Or, ce regard vers le passé, bien loin de

---

<sup>16</sup> À Cannes, *Barton Fink* obtint la palme d'or et le prix de la mise en scène en 1991, *Pulp Fiction* la palme d'or en 1994, *Fargo* le prix de la mise en scène en 1996 et *The Man Who Wasn't There* le prix de la mise en scène en 2001. Ces cinéastes furent en outre véritablement découverts par les festivals, Quentin Tarantino à Sundance en 1991 et les frères Coen au festival de films policiers de Deauville en 1984.

<sup>17</sup> « J'aime bien que quelqu'un débarque dans le cinéma et réinvente un genre de l'intérieur » confiera le cinéaste à C. Nevers, « Rencontre avec Quentin Tarantino » dans *Cahiers du cinéma* n° 457, juin 1992, p. 49.

<sup>18</sup> L. Giavarini, « L'accouchement du cinéma » dans *Cahiers du cinéma* n° 448, octobre 1991, p. 41.

<sup>19</sup> J. Morice, « Violence en huis clos » dans *Cahiers du cinéma* n° 459, septembre 1992, p. 72.

s'apparenter à une visite émue et admirative d'un « musée du cinéma », révèle tout au contraire une volonté de faire revivre le genre par la vitalité de propositions contemporaines, par un style unique. Car si d'autres cinéastes ont recyclé les thèmes du film noir, comme le hold-up ou le kidnapping, chez les frères Coen et Quentin Tarantino cette réutilisation ne procède pas simplement d'un emprunt au passé (à la différence des néo-classiques par exemple) mais d'une stylisation, « d'une manière d'aborder le polar par la bande<sup>20</sup> » qui révèle leur style. C'est par le biais d'une signature, d'un style Tarantino, d'un style Coen (reconnaissable par les spectateurs), qui entre en tension avec « le style du genre » que ce dernier est revitalisé.

Poser la question d'un cinéma de genre d'auteur conduit effectivement et nécessairement à poser la question du style. Cette nécessité est somme toute récente et découle de ce que l'on a pu appeler « l'affaire Hitchcock » ayant secoué la critique française. C'est en janvier 1949, au moment de la sortie de *Rope*, que deux critiques de *l'Écran Français*, Jean-Charles Tacchella et Roger Thérond, la devinent. Ils remarquent que les outils critiques auparavant utilisés, comme la force du sujet et la qualité esthétique de l'image pure, ne peuvent plus fonctionner devant de tels films et doivent laisser place à un autre instrument : le style de la mise en scène. C'est ainsi que Roger Leenhardt, défendant John Ford et Billy Wyler, affirma : « Créateurs, certes, mais par leur style !<sup>21</sup> » Mais qu'est-ce que le style ? Ni les études littéraires<sup>22</sup>,

---

<sup>20</sup> Y. Deschamps, « L'auteur de film, cet écho de cinéma. Quentin Tarantino ou le mauvais genre à bonne distance » dans *Iris* n° 28, « Le cinéma d'auteur et le statut de l'auteur au cinéma », automne 1999, p. 75.

<sup>21</sup> R. Leenhardt, « A bas Ford ! vive Wyler ! » dans *L'écran Français*, 13 avril 1948, cité par A. de Baecque, *La cinéphilie, op. cit.*, p. 101. Voir également S. Daney, « André Bazin » dans *Ciné journal. Volume II, 1983-86*, Paris : Cahiers du cinéma, 1988, où il note : « du vivant de Bazin, il y avait eu "mêlée" pour que le cinéma soit de nouveau considéré comme un art, puis comme une culture de base (ce fût le rôle des ciné-clubs) et pour qu'on importe dans le septième art le credo littéraire que : "le style, c'est l'homme même" », p. 45.

<sup>22</sup> Cicéron lui-même s'interrogeait déjà sur la notion de style attique.

ni les études cinématographiques n'apportent de réponse définitive à cette interrogation. Marquant la griffe d'un auteur,

Le style, par quoi se définit un cinéaste et une œuvre, reste malheureusement un secret. C'est le point noir de la création. Selon Barthes, le style est de l'ordre de la nécessité, de l'élan, de la vie, d'une poussée biologique, d'une germination obscure qui traverse l'auteur et son histoire. Le style, nous l'avons vu, c'est ce « vouloir créer », en deçà de toute volonté personnelle, c'est l'œuvre qui appelle son artisan, qui le défie et le modèle. Le style est un destin.<sup>23</sup>

En schématisant, l'on peut néanmoins distinguer deux grandes approches de la question, toutes deux axées sur le repérage de constantes et de récurrences. Selon la première, le style se distinguerait par un ensemble de traits caractéristiques et communs à différentes œuvres et/ou cinéastes<sup>24</sup>. Le classement se fait alors *a posteriori* en recherchant les éléments récurrents permettant de définir un style collectif (par exemple, les grandes périodes de l'histoire du cinéma). Mais cette conception, qui permet de généraliser, classer, référencer les styles (au sens où, comme l'a fait David Bordwell, l'on peut parler d'un « *Hollywood "group style"* »<sup>25</sup> caractérisant le style des grands studios entre 1917 et 1960), me paraît trop générale pour l'objet qui m'intéresse. En effet, le style devient alors modèle, paradigme, et conduit à penser les tentatives de s'éloigner du style dominant comme des excentricités, que d'aucuns auraient vite fait d'appeler « auteurismes ». Elle présente en outre un risque de confusion entre les notions de genre et de style. Ainsi, dans le cas du film noir, l'on pourrait utiliser son style pour définir les particularités du genre

---

<sup>23</sup> J. Collet, « Auteur » dans *Lectures du film*, Paris : Albatros, 1980, p. 35.

<sup>24</sup> Voir la définition du style donnée dans *Le monde des littératures*, *op. cit.*, p. 552 : « ensemble des règles et des types d'expression permettant de caractériser une œuvre littéraire ».

<sup>25</sup> D. Bordwell, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, New York : Columbia University Press, 1985, p. 3.

et vice-versa. C'est également la conception de la pensée stylistique littéraire traditionnelle que Mikhaïl Bakhtine cloue au pilori car :

[Elle] enferme tout phénomène stylistique dans le contexte monologique de telle énonciation autonome et close, elle l'emprisonne, dirait-on, dans un contexte unique, où il ne peut faire écho à d'autres énonciations, ou réaliser sa signification stylistique dans son interaction avec elles ; il doit se tarir dans son contexte clos.<sup>26</sup>

La seconde approche n'envisage plus le style comme un événement unique, autonome, mais bien comme une relation. Bakhtine explique :

C'est dans son interaction vivante avec ce milieu spécifique [le milieu mouvant, souvent difficile à pénétrer, des discours étrangers sur le même objet, ayant le même thème] que le discours peut s'individualiser et s'élaborer stylistiquement [...]. [Le style] se construit et se conçoit dans le contexte d'un dialogue entier, composé d'éléments « à soi » (du point de vue du locuteur) et « à l'autre » (du point de vue de son « partenaire ») [...]. La dialogisation intérieure [devient] créatrice de forme [...], [puisque] c'est sur cette stratification, sur ces diversités, voire sur ces différences de langage qu'il [l'auteur] bâtit son style, tout en conservant l'unité de sa personnalité de créateur et l'unité (d'un autre ordre, il est vrai) de son style.<sup>27</sup>

Inaugurée par Buffon et sa formule célèbre « le style, c'est l'homme », cette perspective permet dès lors d'envisager le style comme une façon de repérer la spécificité d'une écriture (filmique ou littéraire) en fonction des écarts, des libertés

---

<sup>26</sup> M. Bakhtine, « Du discours romanesque » dans *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1978, p. 97.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 100, p. 106, p. 107 et p. 119. L'auteur évoque encore l'Adam mythique « abordant avec sa première parole un monde pas encore mis en question, vierge, seul Adam-le-solitaire pouvait éviter totalement cette orientation dialogique sur l'objet avec la parole d'autrui », p. 102.

qu'elle prend face à une norme<sup>28</sup>. Les notions de rôle novateur, d'originalité, d'expressivité, d'efficience formelle prennent tout leur sens et contribuent à assimiler le style à une façon d'attribuer une nouvelle valeur à une forme existante. « La convention d'un genre, loin d'étouffer le génie moteur, ne fait que l'exaspérer davantage.<sup>29</sup> » Le style peut ainsi s'envisager comme une pratique structurée (de l'intérieur) et structurante (par rapport à une histoire des genres).

Il s'agit donc d'un ensemble de propriétés, de régularités distinctives dans l'emploi qui est fait des codes dans le message né d'une *écriture*. Le style opère ainsi comme principe de la transformation de motifs et de formes effectuées par une subjectivité qui s'énonce dans une pratique : en conséquence, il conjoint singularité et héritage.<sup>30</sup>

Cette position peut certes poser problème quant à la juste appréhension de ce qu'est la norme. Or, dans un cadre générique, la notion de norme devient plus claire. Elle recouvre les codes qui, s'ils sont respectés par un film, le font justement entrer dans le monde d'un genre. Le style d'un auteur se construit alors par rapport à ces normes. Ainsi, dans un même genre, plusieurs réalisateurs peuvent faire preuve d'un

---

<sup>28</sup> G. Molinié : « il s'agit de tenter d'apprécier, dans un va-et-vient plus subtil, l'alchimie de littérarité, qui, pour une grande œuvre particulière, définit à la fois la surdétermination littéraire, et la liberté absolue dans la distanciation avec le code. C'est cette tension même qu'on appelle, aussi, un style », « Stylistique » dans *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris : Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, 2001, p. 828.

<sup>29</sup> J. Domarchi, « Welles à n'en plus finir » dans *Le goût de l'Amérique. 50 ans de cinéma américain dans les Cahiers du cinéma*, A. de Baecque et G. Lucantonio [éd.], Paris : Cahiers du cinéma, 2001, p. 52.

<sup>30</sup> M. Carcaud-Macaire, « Pedro Almodovar. Stylistique et écriture » dans *Études cinématographiques* n° 65, « Styles filmiques 1. Classicisme et "expressivisme" », Paris-Caen : Lettres Modernes, Minard, p. 169-170. Voir également D. Sipièrre qui note, dans son article « Du maniérisme à la manière : les signatures d'Alfred Hitchcock », que « tout style se définit par rapport à ce qui est ressenti comme une norme, un degré zéro », dans *La Licorne* n° 66, « Du Maniérisme au cinéma », V. Campan et G. Menegaldo [éd.], Poitiers : U.F.R. Langues Littératures Poitiers/Maison des sciences de l'Homme et de la Société, 2003, p. 79.

style différent<sup>31</sup>. De même, le style particulier d'un cinéaste peut s'exprimer à travers différents genres<sup>32</sup>. Les genres représentent dès lors un fonds commun sur lequel s'individualisent les styles. C'est ainsi qu'Antoine de Baecque envisage, pour sa part, le cinéma américain classique :

Le « film de genre » représente l'essence du style américain, l'auteur en est, quant à lui, la découverte paradoxale : à l'intérieur du système hollywoodien, des itinéraires particuliers, des mises en scène spécifiques existent, manière personnelle reconnue de film en film, signature qui plie à la mesure intime et irréductible de chaque « auteur de film » une matière quant à elle collective.<sup>33</sup>

Le style se repèrerait donc dans l'ensemble des choix structurels, « texturels<sup>34</sup> » et thématiques faits par un auteur et surtout dans l'usage combinatoire qu'il en fait pour leur donner une expressivité (de sens ou esthétique), une signifiante particulière. Car tous ces éléments ne participent au style que s'ils dénotent une intention expressive, une volonté globale de « faire œuvre » (c'est d'ailleurs pourquoi l'historien de l'art autrichien Alois Riegl préfère le terme *Kunstwollen*, que l'on pourrait traduire par « vouloir artistique », à celui de style<sup>35</sup>). Il est l'expression d'une identité artistique personnelle, d'une manière de faire révélant une volonté créatrice, en somme d'une marque de personnalité permettant au film de genre et à son

---

<sup>31</sup> Voir les profondes différences entre deux films à l'identité générique semblable : *Rocky* (J. G. Avildsen, 1976) et *Raging Bull* (M. Scorsese, 1980).

<sup>32</sup> M. Carcaud-Macaire analyse justement l'existence d'un style Almodovar unitaire tant dans le thriller (*Kika*, 1993) que dans le mélodrame (*Hable Con Ella*, 2002), « Pedro Almodovar. Stylistique et écriture » dans *Études cinématographiques* n° 65, *op. cit.*

<sup>33</sup> A. de Baecque, *La cinéphilie*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>34</sup> F. Curot, « Du style au cinéma » dans *Études cinématographiques* n° 65, *op. cit.*, p. 33-40. Les éléments de texture peuvent recouvrir, par exemple, « la valorisation sensorielle de la matérialité des êtres et des choses [...] par des équivalences visuelles et sonores » (p. 51) ou encore les effets de montage, d'éclairage ou de profondeur de champ.

<sup>35</sup> A. Riegl cité dans *Ibid.*, p. 26.



réalisateur de se singulariser<sup>36</sup>. Il est le filtre créé par un regard particulier et transformant la réalité observée en une véritable représentation. « Le style, dans la mesure où il est personnel, est une manière de dire et d'écrire le monde (*un monde*), perçue comme subjective, caractéristique et unique.<sup>37</sup> »

Ceci étant établi, ce qui frappe, c'est bien la similitude entre les styles « coenien » et « tarantinien », la communauté d'esprit qui semble présider à l'architecture de leurs œuvres<sup>38</sup>. Par la distanciation ludique particulière imprimée à la forme générique classique du film noir et par l'emprunt à d'autres genres populaires similaires caractérisant leur stylisation, ces cinéastes paraissent sans nul doute révéler une singularité artistique commune qui transforme le genre par touches<sup>39</sup>. Ainsi, dans *Fargo*, le kidnapping n'est plus inséré dans un cadre urbain et nocturne, mais au contraire dans les plaines enneigées de la campagne du Minnesota. Si les frères Coen déplacent le lieu de l'action du noir de la ville à la campagne, c'est également sur l'Amérique de la marge, celle des *malls*, des supermarchés, de la banalité, des laissés-pour-compte d'Hollywood, des *losers*, que se penchent les films de Quentin Tarantino. En outre, malgré sa plongée dans un monde interlope et dangereux, le personnage principal de *The Big Lebowski*, *The Dude*, se caractérise par un accoutrement bien particulier – caleçon, sandales et vieux *tee-shirt* avachi – dont

---

<sup>36</sup> Si j'utilise ici le terme style dans son acception la plus singularisante, je crois néanmoins que cette façon d'envisager le style n'empêche pas de le considérer à un niveau plus général. Ainsi, j'évoquerai plus tard le style expressionniste du film noir, mais en l'entendant justement comme une des manières par lesquelles ce genre s'est spécifié par rapport aux conventions en vigueur à ce moment.

<sup>37</sup> M. Carcaud-Macaire, « Pedro Almodovar » dans *Études cinématographiques* n° 65, *op. cit.*, p. 171.

<sup>38</sup> Comme le note justement O. de Bruyn : « A l'instar de *Miller's Crossing*, le premier long métrage de Quentin Tarantino s'approprie un genre défini mais s'éloigne de la structure du produit standardisé pour bâtir une œuvre absolument personnelle », « Orange sanguine » dans *L'amour du cinéma. 50 ans de la revue Positif*, *op. cit.*, p. 455-56.

<sup>39</sup> Y. Deschamps évoque la « rassurante étrangeté mélangeant l'inédit et le déjà-vu » de ces films, « L'auteur de film, cet écho de cinéma » dans *Iris* n° 28, *op. cit.*, p. 76.

seront également affublés les deux tueurs à gages de *Pulp Fiction*. L'on pourrait alors rétorquer que d'autres cinéastes ont également décalé les thèmes du noir avec humour. Mais chez les frères Coen et Quentin Tarantino, l'humour généré par la distanciation et l'emprunt à d'autres genres me paraît néanmoins particulier. Ainsi, dans *Reservoir Dogs*, la forme labyrinthique du récit noir, si elle reste bien présente et identifiable, ne sert plus uniquement à « renforcer les sentiments de désespoir et de temps perdu<sup>40</sup> », mais devient encore objet d'un jeu ludique de reconstruction avec le spectateur. Dans *The Big Lebowski*, la parole incisive et sèche du noir se transforme en palabre loquace et enlevée. Ces distanciations ne se contentent pas de servir un objet comique, mais révèlent plutôt, selon le mot de Pascal Bonitzer, « un comique d'égarement<sup>41</sup> » – Laurence Giavarini évoquera, elle, le « style de la stupéfaction<sup>42</sup> » des frères Coen –, levant parfaitement le voile sur la cruauté et la violence du monde dépeint. À cet égard, la similarité des critiques faites à propos des films de ces auteurs est frappante. Frédéric Astruc note, au sujet des frères Coen, « *Fargo* est à la fois insoutenable et hilarant [...]. [Leur cinéma vise à] faire rire ou sourire avec des situations dont le contenu, pris isolément est dramatique, voire tragique, ou pire, abject, sans pour autant évacuer la noirceur<sup>43</sup> » et Olivier de Bruyn caractérise *Reservoir Dogs* comme un « alliage formel jamais démenti entre l'horrible et le comique.<sup>44</sup> » Dans leurs films, le film noir ne sert donc pas de « réserve confuse de formes, de motifs et de mythes inertes dans laquelle ils puisent en toute "innocence" culturelle, au hasard de leur fantaisie et des modes, pour leur entreprise de recyclage

---

<sup>40</sup> P. Schrader, « Notes on *Film Noir* » dans *Film Genre Reader II*, B. K. Grant [éd.], Austin : University of Texas Press, 1995, p. 221 (ma traduction).

<sup>41</sup> P. Bonitzer, « Un comique d'égarement » dans *Le journal de Pandora* n° 8, Aubervilliers : Pandora, Théâtre de la commune, mars 1996, p. 14.

<sup>42</sup> L. Giavarini, « L'accouchement du cinéma » dans *Cahiers du cinéma* n° 448, *op. cit.*, p. 41.

<sup>43</sup> F. Astruc, *Le cinéma des frères Coen*, *op. cit.*, p. 65 et p. 81.

<sup>44</sup> O. de Bruyn, « Orange sanguine » dans *L'amour du cinéma. 50 ans de la revue Positif*, *op. cit.*, p. 458.

de 90 ans d'imaginaire cinématographique<sup>45</sup> », réserve dont ils tireraient un cinéma allusionniste créant « un plaisir ludique de reconnaissance des clichés qu'il recycle.<sup>46</sup> » Il apparaît plutôt comme un cadre générique dont ils outrepassent le régime fortement codifié pour exprimer un discours « auteurial » qui leur est commun. Un enjeu majeur de ce projet sera d'ailleurs de comprendre en quoi cette tendance que je nomme post-maniériste ne vise pas simplement le détournement du film noir, mais permet plutôt un voyage à l'intérieur du genre, ce dernier devenant un espace singulier de réflexion sur l'Amérique, le cinéma et l'art.

Cette combinaison de respect et de distanciation amusée sert alors un cinéma tout à fait particulier, un cinéma de genre d'auteur, marqué par des traits distinctifs forts ne caractérisant de façon aussi systématique aucun autre corpus. Cette façon de faire commune me semble parfaitement justifier l'étude de ces cinéastes comme les représentants d'une tendance singulière du cinéma américain contemporain. J'ajouterai en outre que, même si quelques ouvrages traitent particulièrement du cinéma des frères Coen<sup>47</sup> et de celui de Quentin Tarantino<sup>48</sup>, ils n'ont jamais été analysés ensemble comme tel, et ce, tant du côté des études francophones qu'anglo-saxonnes. Dans cette optique, la revisitation « auteuriale » du film noir qu'ils proposent me paraît d'autant plus fascinante qu'elle se manifeste de la même façon et au même moment. Cette façon de faire, cette manière, m'autorise à proposer l'hypothèse suivante : c'est par l'emprunt d'une voie post-maniériste inédite et commune que ces cinéastes ont permis au film noir d'entrer dans une nouvelle phase

---

<sup>45</sup> A. Bergala, « D'une certaine manière (le cinéma à l'heure du maniérisme) » dans *Théories du cinéma*, A. de Baecque et G. Lucantonio [éd.], Paris : Cahiers du cinéma, 2001, p. 164.

<sup>46</sup> L. Jullier, *L'écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris : Éditions L'Harmattan, 1997, p. 9.

<sup>47</sup> F. Astruc, *Le cinéma des frères Coen*, op. cit. ou J. Mottram, *The Coen Brothers : The Life of the Mind*, Virginia : Brassey's, 2000.

<sup>48</sup> Y. Surcouf, *Quentin Tarantino de A à Z*, Paris : Méréal, 1998 ou J. Dawson, *Quentin Tarantino, the cinema of cool*, New York : Applause, 1995.

générique. L'objectif de ce projet est donc d'analyser la façon dont ils ont fait évoluer ce genre en les caractérisant comme les représentants d'une tendance cinématographique spécifique. Les objectifs particuliers seront : 1) de les singulariser dans une perspective historique, 2) de caractériser leur attitude comme un geste post-maniériste entendu comme une relation de stylisation au genre, faite de recyclage de mémoire littéraire et cinématographique et de distanciation ludique, 3) d'envisager ce moment comme structurant dans l'histoire du genre à l'aide de la sémiologie générative.

Le cinéma de ces auteurs me semble devoir être caractérisé en premier lieu par l'exploitation d'une mémoire des lieux, des thèmes, des personnages et de la narration inhérente au genre film noir. Je propose alors cette autre hypothèse : le cinéma noir classique, en puisant dans le répertoire stylistique de l'expressionnisme allemand, se caractérisait également par une attitude maniériste à l'égard du cinéma policier hollywoodien. Le maniérisme est en réalité un concept hérité de l'histoire de l'art qui désigne une école picturale du XVI<sup>e</sup> siècle, caractérisée par « une distorsion des figures, un excès de style, une sophistication des couleurs, une fascination pour le corps et un érotisme des images<sup>49</sup> ». Je propose donc d'importer ce concept dans le champ cinématographique. Car, en réactivant la mémoire du film noir, les films des frères Coen et de Quentin Tarantino en ont également réactivé la mémoire maniériste. Leurs films ont néanmoins dépassé ce premier maniérisme en développant un style nouveau<sup>50</sup>. Ce renouvellement stylistique du contenu et de la forme, engendrant une esthétique et un propos originaux, me paraît devoir caractériser un nouvel état du genre. Ce nouvel état me semble plus précisément relever du post-maniérisme dans la

---

<sup>49</sup> P. Mauriès, *Maniéristes*, Paris : Regard, 1983, p. 27.

<sup>50</sup> L. Giavarini dira à propos des Coen : « leur style rencontre un trait, défaut et jouissance, propre au cinéma : il commence par faire écran, il happe et retient le regard, il sidère. Ensuite, seulement parfois, il raconte », « L'accouchement du cinéma » dans *Cahiers du cinéma* n° 448, *op. cit.*, p. 42.

mesure où les cinéastes y exacerbent le geste maniériste du cinéma noir classique, mais en lui imprimant un tour plus amusé, plus distancié, grâce à la stylisation impliquant, chez eux, une mémoire objectivée mais ludique du genre, transformée par des mises à distance de ses conventions reposant soit sur des décalages des figures traditionnelles, soit sur l'introduction d'éléments relevant d'autres genres.

Afin de pouvoir attester de l'existence de cette tendance post-maniériste et d'en révéler les enjeux ontologiques, artistiques, sociaux et historiques, le premier chapitre de cette thèse analysera le film noir en fonction de sa racine littéraire, puis de sa racine artistique : l'expressionnisme. L'exposé des liens avec ce mouvement esthétique allemand permettra de comprendre la torsion imprimée par le film noir à une mémoire du cinéma policier hollywoodien comme un geste maniériste. Le second chapitre explicitera alors pourquoi le film noir a, lui, évolué, contrairement aux autres grands genres hollywoodiens, grâce à son potentiel référentiel fort et à sa fonction cathartique tandis qu'une seconde section verra à distinguer les différentes vagues « néo-noires » pour en révéler les détournements et discours artistiques spécifiques et les différencier de la période post-maniériste.

Pour comprendre comment les frères Coen et Quentin Tarantino transforment le film noir, la question même du genre doit évidemment être posée. Attaquée, notamment pour son instabilité, cette notion est pourtant défendue à partir même de son existence empirique par la sémiologie générative, théorie que le troisième chapitre de ma thèse présentera. Développée par Michel Colin et Odile Bächler<sup>51</sup>, la sémiologie générative propose que le film soit assimilé à un discours verbal, en

---

<sup>51</sup> M. Colin, *Langue, film, discours, Prolégomènes à une sémiologie générative du film*, Paris : Klincksieck, 1985, O. Bächler, « Une dynamique générative » dans *Iris* n° 20, *op. cit.*, p. 41-48.

termes d'analyse. Elle me permettra d'appréhender la grammaire du film noir en fonction de trois composantes : conceptuelle, inter-personnelle et textuelle<sup>52</sup>, tout en tenant compte des éléments contextuels et de l'apport de l'auteur, utiles pour comprendre les fondements de la stylisation et du détournement ludique des codes du noir.

À l'inverse de ce que proposent les conceptions formalistes et intertextuelles, cette théorie vise à dégager à partir des films d'un même genre des structures communes par analyse systématique. Je la différencierai néanmoins du modèle sémantico-syntaxique de Rick Altman<sup>53</sup> où les critères génériques dépendent d'une analyse préalable de la structure du genre. La sémiologie générative vise plutôt à découvrir les éléments définitoires d'un genre à partir de trois étapes concrètes dont j'épouserai la logique : des propriétés communes sont déduites d'un ensemble de films, des hypothèses sont émises sur un ensemble fini de propriétés puis ces hypothèses sont confrontées par un retour au réel. Il s'agit alors de comprendre comment les propriétés thématiques et formelles découvertes s'articulent pour former la structure du genre. Pour autant, cette conception n'évacue pas la question de la réception puisque le genre est « le lieu des articulations thématiques et formelles dirigées par les intentions d'un groupe [réalisateur-spectateur-institution] qui partage des connaissances.<sup>54</sup> » Cette prise en compte est capitale pour comprendre les films de mon corpus dont la structure est modelée par un jeu avec les attentes génériques des spectateurs, jeu qui conditionne l'apparition de nouveaux éléments dans le genre. Pour comprendre si ces détournements peuvent être envisagés comme relevant d'un nouvel état du film noir, mon travail se penchera ici sur la question de l'évolution

---

<sup>52</sup> Ces catégories sont empruntées à F. Casetti, *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris : Nathan, 1999, p. 274-275.

<sup>53</sup> R. Altman, *Film/Genre*, Londres : British Film Institute, 1999, p. 216-226.

<sup>54</sup> O. Bächler, *Ibid.*, p. 47.

générique. J'évoquerai rapidement les problèmes posés par les théories essentialistes, évolutionnistes, biologiques et organicistes et par l'approche cyclique d'Altman, pour expliquer que, pour la sémiologie générative, « un film est générique quand sa situation de production crée puis entérine, par de simples variations, une nouvelle alliance entre thème et forme. Les variations assurent la pérennité du genre, sans cesse renouvelé de l'intérieur.<sup>55</sup> » Les détournements des frères Coen et de Quentin Tarantino pourront ainsi être considérés comme des indices de la transformation des propriétés et des structures du genre.

Articulé autour de ce cadre théorique fort, mon quatrième chapitre évaluera les modalités d'évolution du film noir repérables chez ces cinéastes. Une première partie visera à établir comment leurs films ravivent la mémoire littéraire et cinématographique du genre en analysant la présence des thèmes, des personnages, des lieux et du récit du noir. Une seconde subdivision s'attachera à comprendre, à l'aide de Rick Altman<sup>56</sup>, comment ils ne se contentent pas de s'appuyer sur une fonction pseudo-mémorielle du genre, mais de quelle façon ils médiatisent aussi des conflits réels et/ou symboliques et révèlent un véritable discours sur la société américaine des années 1990. J'observerai néanmoins l'impact des changements du contexte socio-économique et de production sur ce discours et sur l'évolution du genre en accord avec la sémiologie générative.

Une troisième subdivision permettra d'analyser comment les frères Coen et Quentin Tarantino exploitent une mémoire maniériste du genre classique et rendent possible son évolution. Car si contexte et attentes du public déterminent cette

---

<sup>55</sup> O. Bächler, « Une dynamique générative » dans *Iris* n° 20, *op. cit.*, p. 47.

<sup>56</sup> R. Altman, « Pseudo-memorials » dans *Film/Genre*, *op. cit.*, p. 188-192.

dernière, la sémiologie générative demande également à ce que soit pris en compte l'apport des auteurs<sup>57</sup>. J'aurai déjà montré comment ces derniers réactivaient une mémoire du film noir, en quoi ce dernier pouvait être considéré comme développant une posture maniériste et comment la stylisation marque le geste maniériste pictural et cinématographique. C'est donc sur la base du concept de stylisation tel que défini par Mikhaïl Bakhtine<sup>58</sup> que j'analyserai leurs films. Bakhtine distinguait, dans le cadre des relations de polémique ouverte, deux phénomènes explicites d'utilisation du style d'autrui. Tous deux se caractérisent par une mise à distance suffisamment grande du style pour en saisir la conventionalité, mais la parodie se démarque par une orientation divergente et la stylisation par une orientation convergente, autrement dit une réutilisation passive et sérieuse. Or, malgré les déformations qu'ils lui apposent, la réutilisation sérieuse et respectueuse du style du film noir par les frères Coen et Quentin Tarantino est indéniable. Je révélerai alors l'importance de cette réutilisation maniériste quant à la nature des images qu'elle engendre, le rapport singulier à l'historicité du médium qu'elle suppose, mais également quant à ce qu'elle révèle sur ces cinéastes : leur réaction angoissée à une crise des sujets qui frappe le cinéma dans les années 1990.

Une seconde partie de ce quatrième chapitre explicitera comment les frères Coen et Quentin Tarantino dépassent néanmoins ce maniérisme de première génération en singularisant leur stylisation par une mise à distance ludique des codes génériques. Tout en comprenant l'influence sur leurs œuvres de la vidéo et de la télévision,

---

<sup>57</sup> Voir la distinction opérée par J.-M. Schaeffer entre le niveau de l'acte intentionnel (c'est-à-dire celui du genre) et le niveau textuel (celui du message réalisé), « Les genres littéraires » dans *Le monde des littératures*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>58</sup> M. Bakhtine, « Le mot chez Dostoïevski » dans *La poétique de Dostoïevski*, Paris : Seuil, 1970, p. 252-363.



pouvant notamment expliquer leurs détournements, cette partie me permettra d'associer chacun des films de mon corpus à un paradigme de fonctionnement du post-maniérisme : l'hybridation du film par d'autres genres populaires (qu'elle soit par le sang ou réflexive) et les distanciations marquant les éléments thématiques et formels du genre par un recours au comique d'inversion, à la *persona* des acteurs employés, à une dynamique de l'insignifiance, à une petite narrativité et à une dynamique du blocage et de l'égarement.

La dernière partie de ce chapitre examinera comment la combinaison stylisation-distanciation ludique permet une nouvelle articulation de ces éléments et transforme ainsi la structure du genre. J'y analyserai la réponse artistique originale donnée par ce nouvel état au monde qui l'entoure, réponse stylisée et ludique mais qui n'annihile pas le sérieux du genre de référence. J'expliquerai alors pourquoi cette tendance post-maniériste, incarnée dans les œuvres de plusieurs cinéastes, constitue un moment signifiant dans l'histoire du cinéma et pas un effet de mode, en ce qu'elle dénote l'existence non d'un détournement, mais d'une véritable confrontation, d'un sursaut résistant à une crise artistique, se servant à la fois des armes du passé et des outils de son temps.

Ce projet propose ainsi, à travers un état des lieux des dynamiques à l'œuvre dans le cinéma des années 1990, de rendre compte de façon inédite de l'existence de cette tendance post-maniériste représentée par les films des frères Coen et de Quentin Tarantino, tendance qui réconcilie genre et style et qui structure l'histoire des genres en révélant de nouveaux enjeux sociaux, historiques et artistiques. En plus d'apporter un nouveau regard sur le film noir classique, il contribuera donc également à approfondir notre connaissance du cinéma contemporain et comblera ainsi une lacune

des recherches actuelles qui délaissent trop souvent ce cinéma populaire d'auteur. Fondé sur les enseignements novateurs de la sémiologie générative, il s'enrichira de façon originale de l'utilisation concomitante de différentes études littéraires, d'analyses en histoire de l'art et de plusieurs études cinématographiques. Enfin, il permettra une étude approfondie et novatrice de la notion interdisciplinaire de post-manierisme, notion encore peu étudiée à ce jour, mais dont la pertinence et la fonctionnalité me semblent suffisamment grandes pour qu'elle puisse servir éventuellement d'outil opératoire à d'autres recherches.

## CHAPITRE 1

### LE MONDE DU NOIR

*Tant que vous ne vous truciderez qu'en imagination,  
nous pourrions dormir tranquilles.*<sup>59</sup>

*Either he is fated to do so or by chance, or because he has been hired for a job specifically associated with her, a man whose experience of life has left him sanguine and often bitter meets a not-innocent woman of similar outlook to whom he is sexually and fatally attracted. Through this attraction, either because the woman induces him to it or because it is the natural result of their relationship, the man comes to cheat, attempt to murder, or actually murder a second man to whom the woman is unhappily or unwillingly attached (generally he is her husband or lover), an act which often leads to the woman's betrayal of the protagonist, but which in any event brings about the sometimes metaphoric, but usually literal destruction of the woman, the man to whom she is attached, and frequently the protagonist himself.*<sup>60</sup>

C'est avec ce modèle narratif atteignant, selon lui, l'expression la plus achevée du film noir que le théoricien James Damico entreprend de le décrire. Bien que ne se livrant pas à une tentative de cerner les fondements de l'esthétique du genre (pourtant essentielle à sa caractérisation, comme il en sera plus tard question), la proposition de l'auteur me semble néanmoins ouvrir une première porte importante sur le monde de cette catégorie filmique si particulière. Pour comprendre dans ses détails les plus

---

<sup>59</sup> M. Duhamel, « Préface » dans *Panorama du film noir américain. 1941-1953*, R. Borde et E. Chaumeton, Paris : Flammarion, [Éditions de Minuit : 1955], 1988, p. 10.

<sup>60</sup> J. Damico « *Film Noir : A Modest Proposal* » [1978] dans *Film Noir Reader*, A. Silver et J. Ursini [éd.], New York : Limelight Edition [1996], 2005, p. 103.

précis et pertinents la réaction de Joel et Ethan Coen et de Quentin Tarantino à ce genre, une compréhension solide de ce dernier dans son acception classique est en effet absolument indispensable. Comme le rappelle Raphaëlle Moine, « faire l'histoire d'un genre [...] [est un] préalable nécessaire à la conscience et à la reconnaissance du genre [...] ; c'est aussi mettre l'accent sur [s]es variations.<sup>61</sup> » Ainsi, après avoir donné un aperçu du contexte dans lequel émergea le film noir, je m'attacherai à saisir cet ensemble générique en fonction de sa racine littéraire, la *hard-boiled school*, puis de son fondement artistique, l'expressionnisme allemand. L'exposé de ces liens me permettra dès lors d'asseoir solidement l'idée proposant de considérer le film noir comme un genre maniériste.

## 1.1 L'entrée en scène du film noir

Si l'apparition du film noir s'inscrit dans le développement d'une cinématographie policière cohérente et continue, ses traits définitoires et son contexte d'émergence sont, quant à eux, bien particuliers.

### 1.1.1 Petite histoire policière

Depuis ses balbutiements, le cinéma, particulièrement à Hollywood, a été fasciné par les gangsters, les policiers et plus généralement le monde du crime. Ainsi, dès 1903, Edwin S. Porter réalise *The Great Train Robbery*, un court-métrage de hold-up encore ancré dans la tradition du western, mais où, pour la première fois, le public est pris à parti par l'image d'un malfrat pointant un revolver directement sur lui. En

---

<sup>61</sup> R. Moine, *Les genres du cinéma*, op. cit., p. 113.

1912, David W. Griffith signe *The Musketeers of Pig Alley*, un court-métrage dont le réalisme, la violence et la dureté annoncent déjà les premiers films de gangsters à venir, mais dont le sentimentalisme marque également la tonalité générale de ces premiers « films policiers ». Moralisateurs, voire manichéens, ces films que l'on pourrait qualifier de « mélodrames criminels<sup>62</sup> » ennuyèrent de fait assez rapidement le public. Cet ennui public, ajouté à l'instauration de la Prohibition en janvier 1920<sup>63</sup> et à l'organisation du trafic d'alcool par la Mafia, dont l'un des gangsters les plus célèbres fut Al Capone, menèrent au changement dont le besoin était ressenti par les studios qui tentaient alors d'asseoir leur légitimité et leur contrôle sur la production filmique. En 1927, la Compagnie *Biograph* porta donc sur les écrans *Underworld*, réalisé par Josef Von Sternberg et représentant

À la fois l'aboutissement de toute la série précédente et le point de départ de la suivante. Aboutissement car les ressorts sont encore ceux du mélodrame [...] et ouverture, car George Bancroft donne au personnage du gangster une dimension tragique qui préfigure les performances du Paul Muni ou du James Cagney à venir.<sup>64</sup>

Encouragés par le succès de ce film et aiguillonnés par la morosité engendrée par la crise économique de 1929 (qui « rend[ait] également obsolète la vision du monde proposée par les films jusqu'alors [...], [soit] une société prospère et essentiellement sans distinction de classe<sup>65</sup> ») ainsi que par le besoin de réalisme, conséquence de l'avènement du cinéma parlant, les studios, en particulier la Warner dirigée par Darryl F. Zanuck, façonnèrent le genre du film de gangsters dont le succès populaire fut immédiat. Véritable coup d'envoi donné au mouvement, *Little Caesar* (Mervyn

---

<sup>62</sup> A. et O. Virmaux, « Policier américain (film) » dans *Dictionnaire du cinéma mondial*, Paris : Éditions du Rocher, 1994, p. 588.

<sup>63</sup> Un dix-huitième amendement est ajouté à la Constitution interdisant la fabrication, la vente et le transport d'alcool.

<sup>64</sup> A. et O. Virmaux, *Ibid.*, p. 589.

<sup>65</sup> N. Burch, « Le temps du crapaud » dans *Les communistes de Hollywood : autre chose que des martyrs*, T. Andersen et N. Burch, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 72-73.

LeRoy, 1931, inspiré du destin d'Al Capone) annonça dès lors le nouveau chemin à suivre, chemin que suivront sans ambages *The Public Enemy* (William Wellman, 1931, qui précisait en conclusion : « *The Public Enemy is not a man, nor is it a character. It is a problem that sooner or later, we, the public, must solve* ») ou *Scarface* (Howard Hawks, 1932 qui reprenait peu ou prou le même message de responsabilisation sociale en déclarant en ouverture : « [...] *The purpose of this picture is to demand of the government : What are you going to do about it ? The government is your government. What are you going to do about it ?* »). Mitraillettes, boîtes de jazz, fourrures flamboyantes et sirènes de police envahirent ainsi, à toute vitesse, les écrans hollywoodiens à la grande joie d'un public avide de sensations fortes.

Mais la brutalité des films de gangsters commença rapidement à inquiéter Hollywood. Que l'on se rappelle du générique de *Little Caesar* qui indiquait froidement : « *those who live by the sword will perish by the sword* » ou de la célèbre scène de *The Public Enemy* dans laquelle le personnage joué par James Cagney écrasait un pamplemousse sur le visage de sa petite amie, les chocs subis par le public américain de l'époque sont légion. Réactions quasi immédiates, les premières grandes études sur la violence à l'écran sont commandées, Howard Hawks se voit contraint de modifier la fin de *Scarface*<sup>66</sup> et John Edgar Hoover, patron du F.B.I., soucieux de garantir l'ordre public, condamne dès 1931 « les films qui glorifient les délinquants plutôt que les policiers.<sup>67</sup> » En mai de la même année, la Warner, pourtant à l'origine du cycle, mais peu encline à s'attirer les foudres de l'administration américaine, annonce qu'elle renonce à produire des films de gangsters. En 1932, Franklin D.

---

<sup>66</sup> Prêt en 1930, le film ne sortit qu'en 1932 pour cette raison. La scène finale « ajoutée » explicite les remords de Scarface juste avant sa pendaison.

<sup>67</sup> M. Ciment, *Le crime à l'écran. Une histoire de l'Amérique*, Paris : Gallimard, 1992, p. 41.

Roosevelt est élu à la présidence des États-Unis et instaure le *New Deal* afin de redonner à son pays le goût de l'optimisme et des valeurs familiales traditionnelles, valeurs que l'individualisme triomphaliste du gangster avait quelque peu minées. La fin de la Prohibition est décrétée en 1933 et le code Hays<sup>68</sup>, un ensemble de règles normatives prescrivant aux films de s'abstenir de montrer crûment violence ou scènes sexuelles, rédigé quelques années auparavant par Will Hays, président de l'Association Américaine des Producteurs et des Distributeurs de Films, mais appliqué jusque-là avec un certain laxisme, est fermement mis en vigueur en 1934. Tous ces événements portent bien évidemment un drôle de coup au film de gangsters en installant les conditions morales et sociales propices à l'apparition d'une nouvelle version de la figure du policier, très « droite dans ses bottes », vertueuse et juste : les *G Men*, qui donneront d'ailleurs leur nom au film réalisé par William Keighley en 1935, véritable ode au courage et à la ténacité des agents du F.B.I. inaugurale de ce nouveau cycle. Dans ces films, ces nouveaux policiers sont souvent accompagnés de prêtres, lesquels emploient tout leur pouvoir au service de la rédemption des gangsters ou des délinquants juvéniles qui doivent « laver leurs péchés » (voir *Angels With Dirty Faces*, Michael Curtiz, 1938 ou *Boys Town*, Norman Taurog, 1938). Or, ces figures austères, très morales et cette célébration bien-pensante de l'ordre et de la Loi ne parvinrent pas à fasciner le public, plus enclin à apprécier une « exaltation romanesque du Mal<sup>69</sup> ». Le genre ne tarda donc pas à montrer des signes d'épuisement en raison de sa forme peu apte au lyrisme et à l'expansion. Ajoutons à cela que l'autre branche du cinéma policier, le film à énigmes appelé *whodunit* en référence à la littérature policière anglaise, notamment aux romans d'Agatha Christie et de Sir Conan Doyle, construite autour de raisonnements cérébraux de détectives

---

<sup>68</sup> Le premier principe général du code stipulait : « on ne peut produire aucun film susceptible d'abaisser le niveau moral de ceux qui le voient. Par conséquent, on ne devra jamais faire pencher la sympathie du public vers le crime, les mauvaises actions, le mal ou le péché ». Toutes les règles du code sont reproduites par M. Ciment, *Le crime à l'écran*, op. cit., p. 130-135.

<sup>69</sup> A. et O. Virmaux, « Policier américain (film) » dans *Dictionnaire du cinéma mondial*, op. cit., p. 590.

particulièrement perspicaces, n'apportait pas plus de réconfort en raison du stéréotypage grandissant de ces récits.

Sorte de chapitre final apporté au film de gangsters, *High Sierra*, réalisé par Raoul Walsh en 1941, métaphorisera alors la mort du genre en racontant la fuite d'un malfrat, interprété avec sensibilité par Humphrey Bogart, et sa fin tragique dans les montagnes de la Haute Sierra. Curieuse coïncidence : la même année, le même acteur retrouve le même scénariste, John Huston, cette fois réalisateur, pour adapter le roman cru, réaliste et éloigné de tout simplisme moral de Dashiell Hammett : *The Maltese Falcon*. Sans le savoir, le film noir était né, installant pour des années le mythe du privé (dit *gumshoe* ou *private eye*), solitaire, désabusé et cynique, arpentant la rue, la nuit, à la recherche d'une vérité, souvent la sienne, et redonnant une vigueur certaine aux productions policières à bout de souffle. Si dans les années suivantes sortirent quelques-uns des films marquants du genre, cinq de ceux-ci (*Double Indemnity* et *The Lost Weekend* de Billy Wilder, 1944 et 1945 ; *Laura* d'Otto Preminger, 1944 ; *Murder My Sweet* d'Edward Dmytryk, 1944) furent projetés en France en l'espace de quelques mois après guerre. N'ayant pu voir de films américains pendant la guerre et bénéficiant d'un effet de corpus certain, les critiques français s'intéressèrent de près à ces films qui voyaient tout en noir et y décelèrent certaines caractéristiques communes, les autorisant dès lors à invoquer l'existence d'une nouvelle tendance dans le film policier. Ainsi, en 1946, dans *l'Écran français*, Nino Frank fut le premier à évoquer le terme « film noir », en référence à la collection littéraire « Série Noire » lancée en 1945 par Marcel Duhamel et dont le nom fut trouvé par Jacques Prévert. Bien loin d'être une excentricité de critique, le terme sera repris trois mois plus tard par Jean-Pierre Chartier, dans *La revue du cinéma*, qui approfondira cette fois les ressemblances entre ce mouvement et le réalisme poétique français, et perdra finalement ses guillemets en 1948 sous la plume



d'Henri-François Rey, toujours dans *l'Écran français*<sup>70</sup>. Malgré quelques réticences, émanant notamment des milieux critiques communistes représentés par George Sadoul qui méprise cette nouvelle tendance pour des raisons idéologiques, en vertu d'une certaine vue de l'esprit hexagonale consistant à apposer systématiquement l'étiquette « commercial » à tout ce qui provenait d'Hollywood, la revue *Objectif 49* et le cinéma de la Pagode organisent dès la fin des années 1940 le premier festival du film noir américain à Paris. Les salles sont combles et il n'en faudra pas davantage pour qu'il soit institutionnalisé comme un genre à part entière.

### 1.1.2 Éléments de définition

Dans la foulée de la présentation des films en France, de nombreux critiques s'attachèrent à définir les traits marquants de ce nouveau genre. Ainsi, si les trois textes cités précédemment évoquaient une intrigue motivée par un attrait sexuel fatal, une atmosphère désespérée et inquiète ou un récit à la première personne du singulier, Roger Tailleur, se servant, quant à lui, de l'exemple de *Ride The Pink Horse* (Robert Montgomery, 1947) « un film noir hanté par la fatalité », cerne deux thèmes fondamentaux du genre, « les seuls profonds et permanents du film noir américain : la tragédie qui exige l'écrasement de l'homme par les dieux et l'ancrage social, tant il est vrai que l'objet unique de la tentation, l'argent, est ce qui y fonde la hiérarchie.<sup>71</sup> » Cet engouement pour ce nouveau type de films, se manifestant notamment dans les écrits des jeunes critiques des *Cahiers du Cinéma* nommés Claude Chabrol, François

---

<sup>70</sup> N. Frank, « Un nouveau genre "policier", l'aventure criminelle » dans *L'Écran français* n° 61, août 1946, J.-P. Chartier, « Les Américains aussi font des films "noirs" » dans *La revue du cinéma*, 2<sup>ème</sup> série, n° 2, novembre 1946 et H.-F. Rey, « Démonstration par l'absurde : les films noirs » dans *L'Écran français* n° 157, 1948, cités par R. Moine, *Les genres du cinéma*, op. cit., p. 98-99.

<sup>71</sup> R. Tailleur dans *Positif* n° 9, 1953, cité par A. de Baecque, *La cinéphilie*, op. cit., p. 224.

Truffaut ou Éric Rohmer, qui dissèquent avec une passion non dissimulée ces œuvres venues d'outre-Atlantique, ne tardera pas à gagner le monde universitaire. En effet, dès 1955, Raymond Borde et Étienne Chaumeton publient un ouvrage devenu aujourd'hui de référence, *Panorama du film noir américain*, dans les pages duquel ils établissent des traits définissant le genre, tenant tant à ses aspects techniques (comme les décors réels ou la virtuosité du filmage) que thématiques (comme l'érotisme ou l'insolite des sujets) et déduisent d'exemples précis ses éléments les plus récurrents. Au sujet de *Crossfire* (Edward Dmytryk, 1947), ils repèrent par exemple ces tenants du style noir :

Un récit rapide, brutal ; des décors peu nombreux, étroits qui finissent par donner une impression physique de malaise (un bar, un balcon de cinéma, le bureau du policier, des chambres meublées) ; peu de plans d'ensemble mais un usage presque constant du plan américain ou du plan rapproché, qui ajoutent encore à ce sentiment de vase clos ; un dialogue nerveux, concis.<sup>72</sup>

À propos de *The Set-Up* (Robert Wise, 1949), ils notent encore « la rapidité du récit, l'audace du détail, la vérité des seconds rôles, la cruauté.<sup>73</sup> » Mais les deux auteurs établissent finalement et principalement leur définition du film noir en cherchant à le distinguer de l'autre série en vogue à ce moment : le documentaire policier (illustré par exemple dans *Call Northside 777*, réalisé par Henri Hathaway en 1948). Selon eux, si la mort est au cœur de la problématique cinématographique policière, « le documentaire considère le meurtre du dehors, du point de vue de la police officielle ; le film noir du dedans, du point de vue des criminels.<sup>74</sup> » Autre différence notable : l'ambiguïté morale. En effet, si le film de gangsters était pour sa

---

<sup>72</sup> R. Borde et E. Chaumeton, *Panorama du film noir américain*, op. cit., p. 142.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 17.

part « *the home of the conflict between good and evil*<sup>75</sup> », si le policier du documentaire prônait une ligne morale droite, vertueuse et respectueuse de la loi, le détective privé du noir se trouve plutôt, plus souvent qu'à son tour, en équilibre précaire sur la ligne distinguant le bien du mal. Mi-truand, mi-justicier, souvent tourmenté par ses propres angoisses existentielles, il accommode la loi selon ses propres besoins. Ainsi, Sam Spade, l'(anti-) héros de *The Maltese Falcon*, en raison de son sang-froid, voire de son apparente indifférence à l'annonce du crime par la police, sera soupçonné d'avoir assassiné son coéquipier Miles Archer. Plus tard, lorsqu'on lui demandera de récupérer la fameuse statuette du faucon maltais, il répondra « *you're asking me to get it back if possible in an honest, lawful way* » en insistant un peu trop sur le « *if possible* ». Le climat de ces films est en réalité si trouble que Raymond Borde et Étienne Chaumeton en arrivent même à se demander : « cette complaisance pour l'envers du décor, pour une jungle où derrière le crime, le chantage et la corruption, tous les désirs sont à l'affût, ne donne-t-elle pas une sorte d'accent anarchisant à toute la série ?<sup>76</sup> » Certes exagéré, ce terme d'anarchisant dénote néanmoins à quel point, à l'époque, le film noir pouvait faire figure de catégorie singulière dans la production courante, « *a deviant genre within the classical Hollywood tradition*.<sup>77</sup> »

---

<sup>75</sup> E. Mitchell, « Apes and Essences : Some Sources of Significance in the American Gangster Film » dans *Film Genre Reader II*, op. cit., p. 206.

<sup>76</sup> R. Borde et E. Chaumeton, *Panorama du film noir américain*, op. cit., p. 179.

<sup>77</sup> K. Hollinger, « *Film Noir*, Voice-Over, and the Femme Fatale » dans *Film Noir Reader*, op. cit., p. 244.

Ce n'est qu'avec le recul des années que des auteurs purent jeter un regard plus global sur le genre et s'attacher à le définir plus précisément. Michel Cieutat établit ainsi « la singularité iconographique du film noir<sup>78</sup> » en distinguant ses quatorze thèmes fondamentaux :

- Le crime.
- La ville.
- La nuit.
- La femme fatale.
- La cupidité.
- Le détective privé.
- Le tueur à gages.
- Le flic corrompu.
- Une morale ambivalente.
- Des perdants masochistes.
- L'apparition du sadisme.
- Le renforcement de l'érotisme.
- Le déterminisme.
- Le pessimisme.

---

<sup>78</sup> M. Cieutat, « Le film noir » dans *Cinémaction* n° 68, *op. cit.*, p. 36.

ainsi que ses huit caractéristiques stylistiques :

- Des intrigues complexes.
- Des histoires contemporaines.
- L'importance de la voix-off.
- Le cynisme expéditif du dialogue.
- Des huis clos oppressifs.
- L'héritage de l'expressionnisme.
- La nécessité du noir et blanc.
- Le réalisme et le cauchemar.

Citant, quant à lui, l'existence de héros triomphant du mal ou la narration limpide dans certains films noirs, en somme l'existence de trop nombreuses exceptions à la définition traditionnelle du genre, Pierre Sorlin affirme plutôt l'impossibilité de le définir par le biais d'éléments thématiques communs. Selon lui,

Le noir est peut-être, simplement, une donnée chromatique : à l'inverse de la majorité des produits hollywoodiens, réalisés en pleine clarté et en lumière homogène, les films noirs font un usage extensif d'images tournées dans une semi-obscurité. Ce trait semble banal ; en fait il implique un triple choix, technique (lumière artificielle), fictionnel (prédominance de scènes nocturnes, tirant nécessairement du côté d'actions discrètes, cachées, facilement délictueuses) et pragmatiques (les spectateurs réagissent très différemment à une même scène suivant qu'elle leur est proposée en pleine rue, sous le soleil de midi, ou au fond d'une cave sans éclairage).<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> P. Sorlin, « The Dark Mirror » dans *L'avant-scène Cinéma* n° 329-330, « Howard Hawks. Le grand sommeil », M. Vernet [éd.], Paris : Éditions L'Avant-Scène, juin 1984, p. 7.

Pour Marc Vernet, le noir est avant tout question d'espace. Mais si beaucoup d'auteurs se sont concentrés sur le paysage urbain caractéristique du genre, peuplé de ruelles sombres, de réverbères et de pavés mouillés, pour cet auteur, c'est plutôt la nuit elle-même qui donne ses couleurs au noir :

La nuit comme espace social et diégétique, celui de l'illégalité, du vice et du meurtre, celui où nulle protection ne peut être attendue et où l'on joue son salut sur une ombre devinée, sur un éclair anticipé. L'espace du film noir est celui d'une veille anormale et angoissée, où l'œil s'exorbite.<sup>80</sup>

En réalité, si les définitions données au genre sont relativement nombreuses et variées, il importe surtout de comprendre qu'il doit être saisi tant en fonction de ses éléments thématiques que de ses éléments stylistiques. C'est en effet en alliant un certain répertoire iconographique à des particularités visuelles que le noir se fait noir. Ainsi, la présence d'une femme fatale dans une scène ne suffit pas à la rendre noire, contrairement à la présence d'une femme fatale filmée, par exemple, en plongée et dans un éclairage qui accentue la dureté de ses traits. Thèmes et style singuliers (ce qui, comme je l'aborderai, a pu conduire à une certaine confusion entre genre noir et style noir) sont donc indissociables pour révéler la spécificité de cette catégorie filmique.

S'il est aujourd'hui possible de remarquer que ce genre marqua par son angoisse, son pessimisme et ses tonalités sombres, la cinématographie américaine des années 1940 à 1950 en « ajouta[nt] au déterminisme social habituel du film criminel une

---

<sup>80</sup> M. Vernet, « Topologies du film noir » dans *L'avant-scène Cinéma* n° 329-330, *op. cit.*, p. 18.

fatalité d'ordre métaphysique<sup>81</sup> », il est également indispensable de comprendre l'importance du film noir en tant que coup de projecteur sur les dessous d'une Amérique traumatisée par le contexte historique et socio-économique et forcée, dès lors, à repenser ses idéologies fondatrices. Michel Cieutat remarquait avec pertinence :

Le film noir faisait du crime un mal de vivre. Les États-Unis avaient alors peur de se rendre compte que leur quête ancestrale du retour à la pureté édénique – qui les hantait depuis 1620 – fut à jamais souillée. Au pays du protestantisme d'obédience calviniste, le nouveau genre avait osé faire de l'Amérique une vierge noire.<sup>82</sup>

### 1.1.3 Un contexte singulier

*La naissance d'un genre cinématographique est toujours le fait d'une combinaison de facteurs, le résultat d'un processus où se rencontrent plusieurs genres cinématographiques et plusieurs formes culturelles, mais il faut donc une conjoncture historique particulière pour que s'établisse une formule filmique identifiable.*<sup>83</sup>

Comme je le soulignais plus tôt, le premier film noir apparaît en 1941 en réaction à un certain épuisement des sujets policiers. Mais il serait inconséquent d'oublier qu'à cette date, la Seconde Guerre mondiale fait rage en Europe et commence à toucher le continent américain<sup>84</sup>. Si quelques titres relevant du film noir sortent tout de même durant cette période, une pause implicite s'installe dans sa production jusqu'en 1945.

---

<sup>81</sup> V. Pinel, « Film criminel » dans *Écoles, genres et mouvements au cinéma*, Paris : Larousse, 2000, p. 66.

<sup>82</sup> M. Cieutat, « Le film noir » dans *Cinémaction* n° 68, *op. cit.*, p. 44.

<sup>83</sup> R. Moine, *Les genres du cinéma*, *op. cit.*, p. 127.

<sup>84</sup> On se rappellera ici que 1941 est l'année où la base navale américaine de Pearl Harbour est attaquée par l'aviation japonaise.

En effet, ces films très sombres – trop sombres – ne conviennent ni à l'idéologie propagandiste de soutien à l'effort de guerre, ni à la fonction primordiale du cinéma voulue à ce moment : divertir pour effacer, le temps d'une projection, le quotidien trop tragique. Mais la guerre a également une autre conséquence cinématographique : l'arrivée sur les écrans du courant documentaire policier. Car le public s'est habitué et a manifesté son intérêt pour le réalisme des actualités filmées et des images de guerre. En outre, pendant les hostilités, les circuits européens n'étant plus ouverts aux distributeurs américains, ceux-ci ont pu se concentrer sur leur réalité nationale, sans craindre que leurs films ne soient plus « exportables ». Mais, une fois « les hostilités terminées, rien n'empêchait plus le déchaînement du crime dans le décor contemporain des villes américaines. Rien ne s'opposait plus à l'épanouissement du film noir.<sup>85</sup> » Rien ne s'opposait plus à ce que les auteurs puissent laisser éclater leur vision amère et beaucoup moins optimiste de la vie.

C'est donc dans un cadre marqué par la guerre que le film noir a pu reprendre ses activités pour, cette fois, s'établir comme un genre dominant. Comme le rappelle Julie Burchill : « les années 50 auraient du être une décennie de célébration, et pourtant, c'était une décennie d'auto-flagellation. Ce devait être une ère de fête, c'était une ère de paranoïa.<sup>86</sup> » Le réalisme accru des productions de temps de guerre et les images des atrocités guerrières ont en effet « préparé le terrain » pour qu'une forme nouvelle de cinéma puisse surgir (« tous les conflits armés ont leur répercussion sur le choix des thèmes dramatiques et le contenu des spectacles<sup>87</sup> »). Ne convenant plus aux genres classiques apposant une certaine distance – historique pour le western, onirique pour le *musical*, ce qui fera dire à Patrick Brion : « alors que le

---

<sup>85</sup> R. Borde et E. Chaumeton, *Panorama du film noir américain*, op. cit., p. 69.

<sup>86</sup> J. Burchill, *Girls on Film*, London, 1986, p. 34, citée par N. Burch, « Le temps du crapaud » dans *Les communistes de Hollywood: autre chose que des martyrs*, op. cit., p. 89 (sa traduction).

<sup>87</sup> R. Borde et E. Chaumeton, *Ibid.*, p. 122.



western de l'époque entraîne le spectateur dans un passé nostalgique, alors que la comédie musicale le fait rêver en écoutant Fred Astaire ou Judy Garland, le "film noir" rappelle brusquement la réalité des faits<sup>88</sup> » – , la plongée dans la réalité voulue par le public convient par contre parfaitement à la forme du noir, manifestant justement une volonté certaine de ramener le policier dans une sphère plus concrète, plus réelle. Paul Schrader fera d'ailleurs de ce réalisme la différence principale entre film noir et mélodrame : « *the postwar realistic trend succeeded in breaking film noir away from the domain of the high-class melodrama, placing it where it more properly belonged, in the streets with everyday people.*<sup>89</sup> » Or, en offrant ainsi une vision plus honnête de l'Amérique, le film noir reflète naturellement la réalité de ce « colosse aux pieds sales<sup>90</sup> » d'après-guerre, une réalité scarifiée par les images des camps de concentration, les explosions nucléaires d'Hiroshima ou de Nagasaki, le chômage et les grèves – l'économie de guerre ne parvenant pas à se convertir en économie de paix – ou la situation des femmes. Ces dernières ont en effet été la colonne vertébrale du pays pendant le conflit. Et les hommes, revenus de la guerre, sont effrayés par la place qu'elles ont prise dans la société. Certaines commentatrices féministes ont alors pu considérer la femme fatale comme une des premières expressions d'une révolte contre le patriarcat. Mais il semble plus juste de noter, à l'instar de Michel Ciment, que « le film noir célèbre la femme dans tout l'éclat de sa beauté, images idéalisées qui expriment la haine de l'homme contre cette incarnation d'une sexualité insatiable.<sup>91</sup> » Car ce qui se trouve symbolisé à travers cette figure prédatrice, sexuée, voire castratrice, c'est bien cette crainte masculine d'une féminité puissante, cette existence d'un certain désarroi de la masculinité et d'une crise de confiance dans le modèle familial jusqu'alors dominant.

---

<sup>88</sup> P. Brion, *Le film noir*, Paris : Éditions de la Martinière, 2004, p. 11.

<sup>89</sup> P. Schrader, « Notes on *Film Noir* » dans *Film Genre Reader II*, op. cit., p. 216.

<sup>90</sup> M. Cieutat, « Le film noir » dans *Cinémaction* n° 68, op. cit., p. 38.

<sup>91</sup> M. Ciment, *Le crime à l'écran*, op. cit., p. 90.

Une autre contrainte façonna encore l'émergence et les caractéristiques du film noir. Déjà décisif dans l'histoire du film de gangsters, le code Hays continuait en effet à régir la production hollywoodienne après guerre, notamment en ce qui concernait la représentation des meurtres et de l'érotisme. Cette exigence conduisit alors le film noir à utiliser le pouvoir de la suggestion, pouvoir qui chargea les films d'une intensité sensuelle optimale que peu de genres peuvent revendiquer. Les réalisateurs, Charles Vidor en particulier, le comprirent vite. Le gant enlevé lascivement par une Gilda susurrant *Put The Blame on Mame* en 1946 reste, encore aujourd'hui, un véritable sommet d'affolement cinématographique. D'une certaine façon, on peut donc penser que, grâce à la censure, le film noir façonna un érotisme propre à se gagner les faveurs du public tout en parvenant à contourner les idéaux puritains de l'époque. Un autre élément peut être relié à la censure pratiquée à l'époque. Profitant de l'engouement pour la psychanalyse lié à la propagation des théories freudiennes<sup>92</sup>, le film noir, en insistant sur les déterminations psychologiques de la violence et de la cruauté montrées à l'écran, pouvait dès lors parfaitement exercer sa fonction exutoire de défouloir de l'inconscient collectif et « polarisait sans doute tous les désirs troubles du spectateur moyen [...], un moyen d'assouvir à bon compte sur un plan imaginaire des envies secrètes, conscientes ou non ». Or, dans ce contexte, « l'explication psychanalytique servant de caution scientifique, pouvait faire reculer les bornes de ce qu'il était permis de montrer.<sup>93</sup> »

---

<sup>92</sup> Voir l'amnésie du antihéros comme thème noir, comme dans *Spellbound* (A. Hitchcock, 1945) ou l'analyse du rôle de la voix-off dans le film noir en termes de psycho-analyse freudienne que propose K. Hollinger dans « *Film Noir, Voice-Over, and the Femme Fatale* » dans *Film Noir Reader*, *op. cit.*, p. 243-259.

<sup>93</sup> R. Borde et E. Chaumeton, *Panorama du film noir américain*, *op. cit.*, p. 33-34 et p. 31.

La situation économique des États-Unis d'après-guerre a également eu une influence majeure sur la production noire. Pendant la guerre, les studios se trouvaient dans une situation avantageuse, accumulant les recettes et n'ayant que peu de dépenses (je l'ai dit, les salles étrangères étaient fermées, ceci sans compter le matériel contingenté et le personnel des studios souvent envoyé au front). Les profits que tirèrent les cinq *majors* – soient les cinq compagnies de production les plus importantes à Hollywood que furent Paramount, Loew's-MGM, 20th Century Fox, Warner Bros, RKO – et les trois *minors* – soient United Artists, Universal et Columbia – de cette situation furent considérables. Mais, après-guerre, tout changea rapidement. Les prix furent libérés et s'envolèrent, le matériel devint extrêmement cher et, l'ère de la consommation venant de débiter, les ménages consacrèrent leur budget aux biens et services plutôt qu'aux spectacles. N'arrivant pas à se maintenir à niveau, licenciant à tour de bras, les studios furent donc contraints de demander l'aide du gouvernement<sup>94</sup>. Dès mars 1945, une grève de huit mois fut déclenchée par la Confédération des Travailleurs du Cinéma, faisant écho aux mouvements sociaux qui s'amplifiaient partout dans le pays. Dès lors, le mot d'ordre à Hollywood devint extrêmement simple : réduire les dépenses. Si cet état de fait se traduisit assez concrètement dans les films eux-mêmes, où la cupidité des personnages apparaissait presque comme un moyen de survie, cette politique convint aussi parfaitement aux techniques de production du film noir. En effet, ses éclairages, essentiellement nocturnes, permettaient de réduire les décors et de prêter moins d'attention aux détails de mise en scène. Sans compter que l'utilisation du noir et blanc était beaucoup moins onéreuse que celles du Technicolor, inauguré en 1935 et du *Cinecolor* (deux couleurs) alors réservés aux productions de « prestige » des studios.

---

<sup>94</sup> De là débutera d'ailleurs la politique d'implantation systématique du cinéma américain en Europe et en Asie, dans le cadre également du plan Marshall.

Si le contexte est favorable à la production de films noirs dans les *majors*, il l'est également pour les indépendants qui se multiplient après-guerre au sein des studios eux-mêmes (la loi antitrust s'était en effet considérablement assouplie pendant la guerre). Les *majors*, dans le cadre du programme d'intégration verticale des studios, voient fleurir ces unités de production marginales capables de produire presque à la chaîne de petits films dits *B-Movies*, destinés à compléter les programmes doubles (un film d'une *major* était précédé d'un film « indépendant », comme *Out of The Past*, réalisé par Jacques Tourneur, en 1947)<sup>95</sup>. Cette situation contextuelle ne fut pas sans conséquence pour l'élaboration d'un certain style noir.

*In the long term, however, these B units would be compelled to carve out identifiable and distinctive styles for themselves in order to differentiate their product – within generic constraints – for the benefit of audiences in general and exhibitors in particular [...]. A number of noir characteristics can at least be associated with – if not directly attributed to – economic and therefore technological constraints. The paucity of « production values » (sets, stars and so forth) may even have encouraged low budget production units to compensate with complicated plots and convoluted atmosphere. Realist denotation would have thus been de-emphasized in favour of expressionist connotation.*<sup>96</sup>

Ainsi, le tournage de nuit, quittant les locations onéreuses des studios pour se nicher dans la rue, se répand rapidement. En raison de leur statut de films secondaires, ces *B-Movies* peuvent également se passer de scènes spectaculaires ou d'effets spéciaux coûteux. Pour ces raisons, ces films vont aussi s'éloigner des productions de studios préfabriquées et adopter des visions plus personnelles et artistiques. Sans moyens, victime de la crise économique, le film noir repose avant

---

<sup>95</sup> En 1931, seul 1/8ème des cinémas en présentaient. En 1947, le ratio atteignait 2/3 comme le souligne P. Kerr, « Out of What Past ? Notes on the B film noir » dans *Film Noir Reader*, op. cit., p. 112.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 113 et p. 116.

tout sur l'imagination de ses artisans, à l'origine de nombreuses innovations stylistiques, que l'on pense, par exemple, à l'emploi quasi constant, et extrêmement novateur pour l'époque, de la caméra subjective dans *Lady in the Lake* (Robert Montgomery, 1947)<sup>97</sup> et dans la première moitié de *Dark Passage* (Delmer Daves, 1947) qui épousait le point de vue d'un évadé de prison ou à *Rope* d'Alfred Hitchcock (1948) tourné entièrement, malgré quelques raccords invisibles, en un seul plan-séquence. « *The B atmosphere was freer and more conducive to experiment and innovation than the far more costly, and consequently conservative, milieu of big budget film-making.*<sup>98</sup> »

Ce développement des *B-Units* permet également aux *majors* d'y « cacher » les cinéastes, techniciens et autres professionnels du cinéma, souvent immigrés d'Europe de l'Est, jugés dangereux pour la sécurité nationale. En effet, bien avant que le sénateur McCarthy ne lance « officiellement » sa chasse aux sorcières contre toute personne soupçonnée d'appartenance communiste, la guerre froide tend déjà ses premiers filets et, faisant suite à la loi Taft Hartley demandant à tout élu syndical de prouver qu'il n'appartient pas au parti communiste, le *House Un-American Activities Committee* est mis en place entre 1947 et 1950 (comité d'où émanera la tristement célèbre liste des « Dix d'Hollywood »). De grands réalisateurs, comme Fritz Lang ou Edgar G. Ulmer, purent alors officier « en silence » dans ces unités de seconde main. Or, si le climat de paranoïa régnant à l'époque transparaît dans les films noirs, si plusieurs scénaristes veulent à tout prix éviter de faire des vagues, craignant le licenciement ou l'opprobre d'une condamnation pour activités antiaméricaines – Pierre Sorlin remarque à ce propos : « un grand nombre d'intrigues repose sur la

---

<sup>97</sup> L'affiche du film souligne d'ailleurs cette nouveauté en plaçant en exergue la phrase : « *You and Robert Montgomery solve a murder mystery together !* ».

<sup>98</sup> R. E. Smith, « Mann in the Dark : the *Films Noir* of Anthony Mann » dans *Film Noir Reader*, *op. cit.*, p. 201.

crainte d'une délation ou d'une indiscretion, sur l'attente d'un témoignage que l'on cherche soit à écarter, soit à faire venir en plein jour<sup>99</sup> » –, quelques-uns de ces artisans isolés et rejetés trouvèrent néanmoins dans le film noir l'occasion de régler leurs comptes avec l'Amérique. Rien d'étonnant donc à ce que ce genre, portrait atypique d'une Amérique lessivée, puisse aujourd'hui être considéré comme « le miroir obscur des États-Unis.<sup>100</sup> »

## **1.2 Les racines du film noir**

Au cours de l'évocation du contexte d'émergence du film noir, quelques-unes de ses racines ont déjà été identifiées. Mais avant de se concentrer sur ses deux fondations essentielles, une question se doit d'être posée : le film noir est-il un genre ?

### **1.2.1 Le film noir : genre, style ou série?**

Comme je l'ai souligné, le film noir a très rapidement suscité l'intérêt des théoriciens et critiques français. Ne bénéficiant pas du recul du temps, ces derniers évoquaient prudemment l'existence d'une nouvelle tendance du cinéma américain. Ainsi, Raymond Borde et Étienne Chaumeton utilisaient de façon relativement interchangeable les expressions style noir, série noire (en rappel de l'origine du terme) ou genre noir, sans réellement se soucier de définir ces catégories. Mais le combat pour une dénomination générique était bien loin d'être gagné par le film noir.

---

<sup>99</sup> P. Sorlin, « The Dark Mirror » dans *L'avant-scène Cinéma* n° 329-330, *op. cit.*, p. 12.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 14.

Étrangement, ce sont les auteurs anglophones qui posèrent le plus d'obstacles sur son chemin. Notons d'abord qu'aux États-Unis même, il n'intéressa les auteurs que tardivement et avec précaution. Ainsi, en 1968, Charles Higham et Joel Greenberg, s'ils évoquent le film noir dans leur ouvrage *Hollywood in the Forties*<sup>101</sup>, préfèrent traduire l'expression française et évoquer le « *Black Cinema* ». Au fil des années, notamment dans les années 1980 où une nouvelle vague de films noirs déferlait sur les écrans, plusieurs textes finirent pourtant par montrer l'intérêt des auteurs américains pour le film noir classique, même si en 1978, James Damico pouvait encore écrire : « *lamentably, the literature on film noir is notable only for its skiminess, but for an absence of any truly rigorous or meaningful examination of its subject.* »<sup>102</sup> Depuis ce regain d'intérêt, articles, définitions et ouvrages de référence fleurissent, ce qui n'est pas sans poser un autre problème, soulevé par Paul Schrader<sup>103</sup> : celui de rendre ce genre assez difficile à circonscrire. Au cœur de cette prolifération d'articles, un débat a commencé autour de la question centrale : le film noir est-il un genre ? Une réponse tranchée y était déjà apportée en 1970 par le critique britannique Raymond Durnat.

Affirmant « *the film noir is not a genre, as the Western and gangster film, and takes us into the realm of classification by motif and tone* »<sup>104</sup>, Raymond Durnat préférait, en effet, disséquer le film noir en différents cycles distincts (comme les films noirs critiquant la société, le thriller néo-documentaire ou le thriller romantique) en évoquant les notions assez subtiles de ton et d'ambiance. Parlant indifféremment de cycle ou de série, il décortiquait, certes, ce qui pouvait apparaître comme les

---

<sup>101</sup> C. Higham et J. Greenberg, « *Noir Cinema* » (reproduction partielle d'*Hollywood in the Forties*, New York : A.S. Barnes, 1968) dans *Film Noir Reader*, op. cit., p. 27-35.

<sup>102</sup> J. Damico, « *Film Noir : A Modest Proposal* » dans *Film Noir Reader*, op. cit., p. 95.

<sup>103</sup> P. Schrader, « *Notes on Film Noir* » dans *Film Genre Reader II*, op. cit., p. 214.

<sup>104</sup> R. Durnat, « *Paint it Black : The Family Tree of the Film Noir* » dans *Film Noir Reader*, op. cit., p. 38.

différentes tendances ou thématiques du film noir (au même titre que la comédie musicale peut se diviser entre films de revues, films humoristiques ou comédies romantiques<sup>105</sup>), mais n'expliquait pas pourquoi cette catégorie ne pouvait pas être envisagée comme un genre. S'appuyant sur cet article, et divisant lui aussi cette famille de films en trois phases (1941–46 : le privé et le loup solitaire ; 1945–49 : réalisme d'après-guerre : 1949–53 : action psychotique et pulsion suicidaire), Paul Schrader s'avère, pour sa part, plus précis. En effet, selon lui, si le film noir ne peut être considéré comme une catégorie générique, c'est qu'il est avant tout définissable en fonction de son style :

*It is not defined, as are the western and gangster genres, by conventions of setting and conflict but rather by the more subtle qualities of tone and mood. It is a film « noir », as opposed to the possible variants of film « gray » or film « off-white ». Film noir is also a specific period of film history, like German expressionism or the French New Wave. In general, film noir refers to those Hollywood films of the forties and early fifties that portrayed the world of dark, slick city streets, crime and corruption.*<sup>106</sup>

Débutons par ce deuxième argument : le film noir n'est pas un genre, mais désigne plutôt une période spécifique de l'histoire du cinéma. Si l'on peut en trouver des traces dans les œuvres de David W. Griffith ou dans certaines productions des années 1920, le film noir est en effet généralement considéré comme ayant commencé sa course avec *The Maltese Falcon* en 1941 et l'ayant achevée avec *Touch of Evil* en 1958. Pourtant, le fait que la comédie musicale soit associée historiquement de façon marquée aux années 1930 et 1940 ou le western aux années 1940 et 1950 ne les a jamais disqualifiés de la course à une caractérisation générique. Pourquoi le film

---

<sup>105</sup> Rick Altman distingue pour sa part trois types de comédie musicale : la comédie-contes de fées, la comédie-spectacle et la comédie folklore dans *La comédie musicale hollywoodienne*, Paris : Armand Colin, 1992, cité par G. Mouëllic, *Jazz et cinéma*, Paris : Cahiers du cinéma, 2000, p. 17.

<sup>106</sup> P. Schrader, « Notes on Film Noir » dans *Film Genre Reader II*, op. cit., p. 214.



noir devrait-il faire figure d'exception ? En outre, si les deux genres précédemment cités ont connu leur heure de gloire de façon très circonscrite historiquement, le film noir, lui, a très certainement continué sa course après les années 1950, comme je le montrerai plus tard.

La question du style noir est, elle, plus problématique. Si certains se sont simplifié la tâche en notant « film noir *is as much a style as it is a genre*<sup>107</sup> », et malgré la tentative citée en début de chapitre, de nombreux auteurs ont néanmoins trouvé plus aisé de définir le film noir par son style que par son contenu, ses thèmes, ses intrigues ou ses personnages. Or, le statut générique repose tout à la fois sur des éléments de forme et de contenu, comme l'évoquaient Rene Wellek et Austin Warren : « *genre should be conceived, we think, as a group of ... works based, theoretically, upon both outer form (specific meter or structure) and also upon inner form (attitude, tone, purpose – more crudely subject and audience)*.<sup>108</sup> » Il est certes tout à fait remarquable que des éléments de style forts, comme l'utilisation du noir et blanc ou l'atmosphère nocturne et urbaine, caractérisent le genre. Mais ces éléments, comme je l'ai déjà noté, ne lui correspondent que dans leur association combinatoire et indispensable à certains éléments de contenu. En réfutant cette idée, tout film comprenant simplement les éléments de style cités, comme *Shadows and Fog* (Woody Allen, 1992) ou encore *Ed Wood* (Tim Burton, 1994), pourrait être considéré comme un film noir, ce qu'une rapide analyse de contenu suffirait pourtant à démentir.

---

<sup>107</sup> A. Silver et L. Brookover, « What Is This Thing Called *Noir* ? » dans *Film Noir Reader*, op. cit., p. 262.

<sup>108</sup> R. Wellek et A. Warren, *Theory of Literature*, New York : Harcourt, Brace and Co., 1956, p. 221, cité par J. Damico, « *Film Noir* : A Modest Proposal » dans *Film Noir Reader*, op. cit., p. 102.

Pour asseoir leur hypothèse voulant que le film noir soit un style plus qu'un genre, certains ont insisté sur le fonctionnement trans-générique de cette catégorie. Il est en effet tout à fait juste de noter que la trame criminelle, les éclairages contrastés ou la violence ont pu influencer le mélodrame, le film social, le western, la science-fiction ou même certains films de la Nouvelle Vague française (comme *À bout de souffle* de Jean-Luc Godard en 1960). Pour Todd Erickson, citant par exemple *It's a Wonderful Life* (Frank Capra, 1946) ou *The Day the Earth Stood Still* (Robert Wise, 1951) : « *these genre films were not film noir. To use a hybrid expression, they were "noired".*<sup>109</sup> » Mais cette « contamination générique » ne fonctionne pas uniquement dans un sens et s'effectue également au profit du film noir. L'apparition d'un personnage uniquement par son ombre sur un mur, que l'on remarque notamment dans *Touch of Evil* (Orson Welles, 1958), n'est-elle pas inspirée des techniques stylistiques du film d'épouvante ? Dans *Kiss Me Deadly* (Robert Aldrich, 1955), la scène finale évoquant une apocalypse nucléaire n'emprunte-t-elle pas à une thématique aimée de la science-fiction ? Des passerelles d'échange entre les genres existent, c'est certain. De tout temps, les genres se sont influencés les uns les autres. Mais en quoi ces échanges amoindriraient-ils la qualité générique des genres émetteurs ? En partageant un de ses éléments de style, par exemple, le film noir ne s'en défait pas pour autant. La logique de cet argument est encore aussi simplement qu'irréfutablement démontrée par James Damico : en considérant que le noir n'est pas un genre en raison de sa fonction trans-générique, pourquoi continuer à considérer une orange comme une orange, puisque celle-ci participe également de la constitution des mandarines<sup>110</sup> ?

---

<sup>109</sup> T. Erickson, « Kill Me Again : Movement becomes Genre » dans *Film Noir Reader*, op. cit., p. 308.

<sup>110</sup> J. Damico, « *Film Noir* : A Modest Proposal » dans *Film Noir Reader*, op. cit., p. 97 (ma traduction).

Le film noir ne peut sérieusement être considéré comme une réserve d'éléments visuels et de contenu n'ayant pour unique fonction que de servir à enrichir les autres genres. Car il existe bel et bien à part entière. Malgré son appartenance à la catégorie plus générale du film criminel, c'est justement en se différenciant des autres composantes de cette catégorie, le *whodunit* et le film de gangsters, qu'il s'est constitué de façon autonome et indépendante en particularisant ses propres codes et conventions. Northrop Frye rappelle : « *The study of genres is based on analogies in form... and has to be founded on the study of convention.*<sup>111</sup> » C'est en effet l'observation de récurrences d'éléments différenciables, tant thématiques que visuels, dans un corpus de films délimités qui peut autoriser à évoquer le concept de genre. Or, ce n'est pas le hasard qui permet de réunir et d'isoler, en les différenciant des autres, des films tels que *Laura* (Otto Preminger, 1944), *Murder My Sweet* (Edward Dmytryk, 1944), *The Postman Always Rings Twice* (Tay Garnett, 1946) ou *Sunset Blvd.* (Billy Wilder, 1950), mais bien justement la présence de ces éléments précédemment soulignés. Paul Schrader lui-même n'a-t-il pas analysé le film noir en fonction de ses thèmes et techniques stylistiques particuliers<sup>112</sup> ? Si le film noir n'existait pas comme un genre à part entière, avec ses propres traits distinctifs, comment expliquer que la version de 1941 de *The Maltese Falcon* soit considérée comme lui appartenant, mais non les versions de 1931 (Roy del Ruth) et de 1936 (William Dieterle) ? Peut-être faut-il voir dans ces tentatives de discréditer le film noir comme sous-forme du cinéma hollywoodien (puisque tous les arguments qui sont opposés à sa généricité pourraient tout aussi bien s'appliquer au western ou à la

---

<sup>111</sup> N. Frye, *Anatomy of Criticism : Four Essays*, Princeton, N. J. : Princeton University Press, 1971, p. 95-96, cité par J. Damico, « *Film Noir : A Modest Proposal* » dans *Film Noir Reader*, op. cit., p. 100.

<sup>112</sup> P. Schrader, « *Notes on Film Noir* » dans *Film Genre Reader II*, op. cit., p. 219-221, où il distingue sept traits stylistiques spécifiques (comme l'ordre chronologique complexe ou les narrations romantiques) et des thèmes particuliers, comme la passion du présent et du passé et la peur du futur qui caractérise le héros du noir.

comédie musicale) une « punition » contre ce que plusieurs critiques et théoriciens américains ont retenu de ce genre : son antiaméricanisme ?

*For a long time film noir, with its emphasis on corruption and despair, was considered an aberration of the American character. The western, with its moral primitivism, and the gangster film, with its Horatio Alger values, were considered more American than the film noir.*<sup>113</sup>

Quelle qu'en soit la véritable motivation, tous les arguments théoriques opposés à l'existence d'un genre noir me semblent grandement discutables. Sa spécificité générique ne me paraît pas réfutable et c'est avec facilité que je me rangerai à cette assertion de Michel Cieutat : « le film noir n'est pas un torchon que l'on mélange avec n'importe quelle serviette.<sup>114</sup> » Pourtant, malgré leurs différences d'interprétation à ce sujet, la plupart des auteurs s'accordent à reconnaître deux racines fondamentales au genre.

### 1.2.2 La racine littéraire : le roman noir

La première grande influence qui marqua le film noir fut celle du roman noir issu de la *hard-boiled school*, littéralement l'école des durs à cuire. Cette école ayant été abondamment analysée, je n'en aborderai que les grandes lignes<sup>115</sup>. Si, dès 1860, des périodiques peu chers (les *dime novels*) se mirent à envahir le marché de l'édition afin d'attirer un public populaire et nombreux, c'est à partir de 1915 que le format

---

<sup>113</sup> P. Schrader, « Notes on *Film Noir* » dans *Film Genre Reader II*, op. cit., p. 225.

<sup>114</sup> M. Cieutat, « Le film noir » dans *Cinémaction* n° 68, op. cit., p. 45.

<sup>115</sup> Pour plus de détails, voir notamment A. Lacombe, *Le roman noir américain*, Paris : Union générale d'éditions, 1975 ou U. Eisenzweig, *Le récit impossible*, Paris : Bourgois, 1986.

d'expression principal du roman noir, les *pulps*, se développe. Magazines à un sou, fabriqués sur du papier peu onéreux et de mauvaise qualité, usinés à partir de pulpe de bois, ils accueillirent en leurs pages les premiers écrits d'une nouvelle vague d'auteurs, destinés à bouleverser le paysage de la littérature policière. Un de ces imprimés eut d'ailleurs une importance toute particulière. Lancé en avril 1920 pour pallier les difficultés financières du magazine littéraire *Smart Set*, *Black Mask* publia en effet, dès 1922, *The Road Home*, la première nouvelle d'un jeune auteur travaillant par ailleurs comme détective privé : Peter Collinson. Or, sous ce nom qu'il abandonna dès l'année suivante (après la nouvelle *Arson Plus*) ne se cachait nul autre que Dashiell Hammett. Prenant pour toile de fond San Francisco, ses intrigues dénouées avec un sang-froid impressionnant par le personnage du détective Sam Spade décrivent les ravages de la drogue et de la corruption dans les milieux politiques et judiciaires, dans un style réaliste, épuré et cru, aux descriptions froides et aux dialogues incisifs.

Hammett a remis l'assassinat entre les mains des gens qui le commettent pour des raisons solides et non pour fournir un cadavre à l'auteur [...]. Avec les moyens du bord et non des pistolets de duels, [...] ou des poissons exotiques, il colla ces gens sur le papier tels qu'ils sont dans la vie.<sup>116</sup>

C'est alors autour de cet auteur majeur du roman noir que le rédacteur en chef de la revue, Joseph T. Shaw, forge le concept de *hard-boiled school* en publiant les écrits d'autres écrivains essentiels du genre : Carroll John Daly (*Three Gun Terry* et *Knights of the Open Palm*, 1923), Charles M. Green alias Erle Stanley Gardner (*The Shrieking Skeleton*, 1923), Horace McCoy (*The Devil Man*, 1927) et surtout Raymond Chandler (*Blackmailers Don't Shoot*, 1933). Autre auteur de référence du roman noir, l'écriture de ce dernier se distingue néanmoins de celle de Dashiell

---

<sup>116</sup> R. Chandler cité par S. Dulout, *Le roman policier*, Paris : Milan, 1997, p. 26.

Hammett par ses intrigues plus dramatiques, aux trames narratives complexes et basées sur des conflits familiaux, psychologiques et sociaux. Créateur du personnage du détective au grand sens de l'honneur, mais au cynisme imparable, Philip Marlowe, il navigue avec un sens de l'image fort entre les thèmes de la culpabilité, de l'autodestruction et du destin. Chandler s'est élevé contre « le roman policier classique réservé aux vieilles dames des deux sexes ou sans sexe du tout.<sup>117</sup> »

Rapidement, ces auteurs abandonnèrent pourtant les nouvelles pour publier de véritables romans. C'est à nouveau à Dashiell Hammett que revint l'honneur de lancer « officiellement » les débuts du roman noir avec trois romans parus en 1929 et 1930 : *Red Harvest*, *The Dain Course* et *The Maltese Falcon*. Exploitée également par Raymond Chandler (*The Big Sleep*, 1939) ou James M. Cain (*The Postman Always Rings Twice*, 1934), cette veine nouvelle allait en réalité affiner un des thèmes déjà exploités par les nouvelles proto-policieres, comme celles d'Edgar Allan Poe : la ville, en plongeant cette fois plus durement ses actions dans les rues et les caniveaux. Comme le remarquait Keith Chesterton, le roman policier allait rapidement s'imposer comme « l'*Iliade* de la grande ville.<sup>118</sup> »

Dans les années 1920 et 1930, le roman policier n'était pas un nouveau-né. Mais il avait déjà mauvaise réputation. Considéré comme une littérature de gare, populaire, rangé davantage du côté des biens de consommation que des œuvres artistiques, il était méprisé par beaucoup d'auteurs et de critiques, et ce, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle où il était décrié :

---

<sup>117</sup> J. Tulard, « Roman policier » dans *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, op. cit., p. 722.

<sup>118</sup> K. Chesterton cité par S. Dulout, *Le roman policier*, op. cit., p. 27.

D'une part parce que sa lecture serait fondée sur l'anticipation d'un plaisir attendu, d'autre part parce qu'il obéit à des règles trop coercitives qui le conduiraient à n'être plus qu'un jeu futile et stérile, un divertissement déguisé en récit, une fiction froide et sans âme dans lesquels les personnages, privés de toute psychologie, deviendraient de simples marionnettes : en somme, un phénomène non-littéraire.<sup>119</sup>

Or, si le roman noir eut lui aussi à subir les foudres des élites intellectuelles, il fut néanmoins à l'origine de ce vent de changement qui souffla sur la littérature policière. En se démarquant des formes rigides, du style poli, des mécanismes froids et de la morale manichéenne de la littérature policière anglo-saxonne, il apportait en effet une réponse radicale à la tendance grandissante à la caricature de cette forme. En pénétrant au cœur du « vrai monde », sordide, violent et cruel, en se débarrassant des raisonnements mathématiques et rassurants du *whodunit*, en ne cherchant plus à débusquer un coupable, mais à le mettre hors d'état de nuire, il obligeait ses lecteurs à quitter les « salons où l'on déduisait » pour s'interroger sur l'état du monde. Plus réaliste,

Il ne se limite plus à l'illusoire vérité ni à l'analyse d'infimes indices. Il préfère s'intéresser aux individus, aux rapports entre classes sociales pour jouer ainsi le rôle de révélateur des dysfonctionnements du système [...]. À l'inverse du climat douillet et des certitudes incarnées par le *whodunit*, le roman noir affiche ses doutes en témoignant de la violence urbaine et du désordre de nos sociétés.<sup>120</sup>

---

<sup>119</sup> A.-M. Boyer, « Questions de paralittérature » dans *Poétique* n° 98, Paris : Seuil, avril 1994, p. 150.

<sup>120</sup> C. Mesplède, « Genres et publics du roman policier » dans *Le monde des littératures*, *op. cit.*, p. 419.

Lors du lancement de la collection « Série Noire » par les Éditions Gallimard, destinée à réunir les romans noirs américains parus entre 1925 et 1940 et éditée en réaction à la collection « Le Masque » qui regroupait ces romans à énigme polis, Marcel Duhamel décrivait ainsi le genre comme un ensemble d'œuvres « à la langue fort peu académique, où règnent l'immoralité, la violence et la haine sans merci, assaisonnée d'humour et de jeux de mots vaseux.<sup>121</sup> » Mais plus important encore, c'est la vision du monde qui change avec la *hard-boiled school* :

*The pre-existential world of the classical detective was ordered and meaningful ; social aberrations were temporarily and quickly righted through the detective's superior powers of deductive reasoning. A product of a rather smug Western society, such a world reflected a Victorian sense of order and a belief in the supremacy of science. The hard-boiled writers replaced this with a corrupt chaotic world where the detective's greatest asset was the sheer ability to survive with a shred of dignity.<sup>122</sup>*

Comme le remarquait encore Jean-Jacques Beinex :

Le roman noir traduit, traite du dérèglement : celui d'un être, d'une famille, d'une ville, peut-être d'une société ; il dresse le constat de ces accidents sociaux que sont les crimes et la lumière noire qu'il projette révèle notre nature, notre être : hommes des villes, soudain en marge de la société, de la morale, animaux civilisés pris les armes à la main, jeux de chats et de souris dans la jungle de l'asphalte.<sup>123</sup>

---

<sup>121</sup> M. Duhamel cité par S. Dulout, *Le roman policier, op. cit.*, p. 27.

<sup>122</sup> R. G. Porfirio, « No Way Out : Existential Motifs in the Film Noir » [1976] dans *Film Noir Reader, op. cit.*, p. 90.

<sup>123</sup> J.-J. Beinex, « Polar n° 27 » [1983] dans *Panthéon Noir I*, F. Guérif [éd.], Paris : Nouvelles Éditions Séguier, p. 41-42.



Se démarquant non seulement par leur nouveau regard sur la société, mais aussi par leurs innovations stylistiques, les auteurs de roman noir allaient, on le comprend, bien vite séduire les créateurs hollywoodiens. Car c'est en partageant l'esprit de révolte contre la tradition policière littéraire du roman noir que le film noir allait lui aussi se créer en réaction aux formes policières cinématographiques existantes. Ainsi, dès 1941, John Huston, alors jeune scénariste à la Warner, adapte *The Maltese Falcon* du roman de Dashiell Hammett et note : « j'ai essayé de transposer [son] style en termes techniques.<sup>124</sup> » L'année suivante, c'est encore son *Glass Key* qui est adapté par Stuart Heisler. Dès lors, on ne compte plus les adaptations directes des romans de Raymond Chandler (son *Farewell my Lovely* deviendra le *Murder My Sweet* d'Edward Dmytryk en 1944), James M. Cain (*Mildred Pierce* de Michael Curtiz, 1945 ou *The Postman Always Rings Twice* de Tay Garnett, 1946), Ernest Hemingway (*The Killers* de Robert Siodmak, 1946) ou David Goodis (*Dark Passage* de Delmer Daves, 1947). Les romanciers se laissent également prendre au jeu du film noir en devenant eux-mêmes scénaristes. Raymond Chandler donne ainsi naissance au *Double Indemnity* réalisé par Billy Wilder en 1944, en adaptant le roman *Three of a Kind* de James M. Cain. Il aide à l'adaptation de son *Lady in the Lake* pour Robert Montgomery en 1947 et adapte Patricia Highsmith pour *Strangers on a Train* d'Alfred Hitchcock en 1951. James M. Cain co-adapte pour sa part, avec Geoffrey Homes, le roman de ce dernier, *Build My Gallows High*, pour *Out of the Past* (Jacques Tourneur, 1947) et William Faulkner transpose *The Big Sleep* de Raymond Chandler pour Howard Hawks en 1946. Cette affluence de talents dans les studios ne fut d'ailleurs probablement pas sans conséquence dans le changement ressenti à ce moment à Hollywood. Devenus essentiels à la création des films, les scénaristes

---

<sup>124</sup> J. Huston, *John Huston*, A. Madsen, Londres : Robson Books, 1979, cité par P. Brion, *Le film noir*, op. cit., p. 48. En outre, *The Maltese Falcon* de Dashiell Hammett avait déjà été porté à l'écran avant cette adaptation (*The Maltese Falcon*, Roy del Ruth, 1931, *Satan Met a Lady*, William Dieterle, 1935). Mais ces films étaient encore loin de traduire explicitement la noirceur désespérée et fataliste du courant *hard-boiled*.

peuvent quitter leur rôle de subalternes interchangeables que leur cantonnement dans des *pools* leur réservait.

Pourtant, au-delà de ces cas particuliers, il est également remarquable de constater à quel point les éléments tirés du roman noir surent modeler les codes de ce genre au grand écran. Le genre littéraire était initialement très cinématographique, comme en témoignent, par exemple, les chapitrages organisés sur le principe de la séquence. Marcel Duhamel n'évoquait-il d'ailleurs pas le roman noir comme inaugurant « l'ère du fait-divers sanglant, réaliste et découpé comme un scénario<sup>125</sup> » ? Rien d'étonnant à ce que le cinéma se soit emparé bien vite de cette source de thèmes et de figures si cinématographiques. Car s'il était effectivement délicat de filmer le raisonnement et la déduction induits par le roman à énigmes, « l'explication verbale fige[ant] le mouvement<sup>126</sup> », l'action très visuelle et rythmée, omniprésente dans les pages de ces romans, favorisait, elle, sa transposition au grand écran. Le crime y apparaissait comme l'expression réaliste d'une violence qui gangrenait la société urbaine, moderne et corrompue, mettant à profit des cinéastes des décors quotidiens et urbains aisément reconstituables. Comme le roman noir, le film noir ne visait donc plus à résoudre une énigme, mais à l'utiliser comme un prétexte, un *McGuffin* dira Alfred Hitchcock, pour dresser un tableau sombre et poignant de la société et notamment de ses bas-fonds. « *It was a cinematic world that was dark, oppressive, cluttered and corrupt, characterised by wet city streets, dingy apartments and over-furnished mansions, but above all by an atmosphere thick with the potential for violence.*<sup>127</sup> »

---

<sup>125</sup> M. Duhamel cité par S. Dulout, *Le roman policier, op. cit.*, p. 34.

<sup>126</sup> M. Ciment, *Le crime à l'écran, op. cit.*, p. 56.

<sup>127</sup> R. G. Porfirio, « No Way Out : Existential Motifs in the *Film Noir* » dans *Film Noir Reader, op. cit.*, p. 90.

Ses intrigues labyrinthiques, laissant place au hasard et aux ellipses et articulées autour d'un détective ou d'un malfrat, permettaient aux réalisateurs de bénéficier de bases narratives denses et riches propres à capter l'attention des spectateurs (parfois à un point tel que l'on raconte même qu'Howard Hawks était incapable de résumer son film *The Big Sleep* adapté du roman de Chandler). L'écriture y était également sèche, impassible, presque brutale, préférant restituer les comportements plutôt que de s'engager dans de longues explications et descriptions et, surtout, révélait au grand jour une « façon de manier la plume comme un cinéaste use de sa caméra.<sup>128</sup> » Les dialogues, pour leur part, percutants, concis, imagés et cyniques, emplis de pessimisme désabusé et d'ironie gouailleuse, donnaient aux personnages une épaisseur psychologique propice à les rendre attachants au grand écran (pour l'exemple, dans *Laura* d'Otto Preminger, lorsque l'héroïne dit à son compagnon Mr Lydecker qu'il est gentil, celui-ci ne peut s'empêcher de répondre : « *I'm not kind, I'm vicious. That's the secret of my charm* »).

Mais deux éléments stylistiques essentiels sont à retenir dans l'influence qu'a pu avoir le roman noir sur le film noir : la voix-off et les flash-backs. Les romanciers *hard-boiled* furent, en effet, très vite attirés par les narrations à la première personne du singulier. Or, le style direct, qui permettait une plongée au cœur des personnages, intime et sans détour, était parfaitement adapté au cinéma, toujours à la recherche de moyens de donner plus de profondeur à ses mécanismes d'identification. Le film noir s'empressa de traduire cinématographiquement cette innovation stylistique qui

---

<sup>128</sup> C. Mesplède, « Genres et publics du roman policier » dans *Le monde des littératures*, op. cit., p. 420. C'est d'ailleurs en 1948 que la notion de caméra-stylo, qui ne décrit que ce qu'elle voit, émerge sous la plume d'Alexandre Astruc (« Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo, le cinéma comme "art d'écriture" » dans *L'écran français* n° 144, 30 mars 1948, reproduit sur la page : <http://aliquid.free.fr/spip.php?article2261>, consultée le 13 novembre 2007). Ce dernier, se fondant sur l'esthétique des films noirs, défend l'idée que, la caméra étant comparable au stylo de l'écrivain, le cinéaste doit en toute logique être également considéré comme un auteur.

permettait à la fois de se distancier des actions répréhensibles visibles à l'écran, mais également de s'en sentir étonnamment proche. Déjà présent dans le mélodrame, le flash-back, quant à lui, permit au film noir de spécifier son identité policière. En effet, cet élément était davantage utilisé pour soutenir un exposé rigoureux et détaillé des faits plutôt que pour entretenir une tension et un suspense, utilisation qui caractérise plutôt le thriller, par exemple. Dans la plupart des films noirs, le flash-back initiait le récit d'un héros que l'on savait donc perdu d'avance et qui nous expliquait sa descente aux enfers. Dans *Sunset Blvd.*, Billy Wilder a ainsi somptueusement poussé cette logique à son terme en donnant droit au souvenir, dès le préambule de son film, à un personnage déjà mort.

Mais le film noir semble aussi avoir hérité de ces fictions littéraires leur goût pour l'existentialisme. C'est du moins la thèse de Robert G. Porfirio qui, se basant sur l'œuvre d'Ernest Hemingway, voit dans les errements des (anti-) héros du film et du roman noir une réminiscence du courant intellectuel plaçant la liberté et la responsabilité au cœur même de sa perception de la nature humaine. La définition qu'en donne cet auteur paraît en effet bien proche de l'ambiance qui caractérisait le monde noir :

*Existentialism is an outlook which begins with a desoriented individual facing a confused world that he cannot accept. It places its emphasis on man's contingency in a world where there are no transcendental values or moral absolutes, a world devoid of any meaning but the one man himself creates [...]. If, as William Barrett suggests, existentialism is foreign to the generally optimistic and confident outlook of American society, then the vast popularity of hard-boiled writers of the 1930s went far to « soften » this confidence and prepare audiences for a new sort of pessimistic film which would surface in the 1940s.*<sup>129</sup>

Complexe, désorienté et pessimiste, le film noir qui « faisait basculer le rêve américain, entretenu coûte que coûte au XX<sup>e</sup> siècle par des genres comme le western, la comédie ou le film d'aventures, dans le tourment existentiel<sup>130</sup> » saura également s'appuyer sur une autre racine pour traduire son état d'esprit si particulier.

### 1.2.3 La racine artistique : l'expressionnisme allemand

« Art paroxystique et révolté, vouant aux gémonies les formes bourgeoises et aliénantes qu'étaient à ses yeux le symbolisme décadent, le naturalisme et l'impressionnisme<sup>131</sup> », l'expressionnisme est un mouvement esthétique qui marqua la production culturelle de l'Allemagne entre 1909 et 1918. Mais ce n'est que vers 1919, moment où naissait la République de Weimar, qu'il gagna le cinéma. En 1920 sortait alors une de ses œuvres majeures : *Le cabinet du Dr Caligari* de Robert

---

<sup>129</sup> R. G. Porfirio, « No Way Out : Existential Motifs in the *Film Noir* » dans *Film Noir Reader*, *op. cit.*, p. 81 et 83.

<sup>130</sup> M. Cieutat, « Le film noir » dans *Cinémaction* n° 68, *op. cit.*, p. 44.

<sup>131</sup> V. Pinel, « L'expressionnisme » dans *Écoles, genres et mouvements au cinéma*, *op. cit.*, p. 100.

Wiene, véritable choc cinématographique évoquant l'histoire d'un fou racontée à la première personne<sup>132</sup> dans un décor aux toiles peintes, aux angles aigus et aux perspectives déformées. Caractérisés par une exaspération des formes et des couleurs, une dématérialisation des décors et des personnages et la présentation d'un monde rendu factice par un travail sur les lumières de studios, les films expressionnistes reflétaient, en réalité, l'angoisse des créateurs face à la République de Weimar et l'humiliation d'un pays défait lors de la Première Guerre mondiale et déséquilibré par une économie chancelante. Chaos, personnages torturés, arbitraire formel, c'est tout un mouvement stylistique et thématique qui se crée sous la houlette de cinéastes aussi essentiels que Fritz Lang ou Friedrich W. Murnau et que Lotte H. Eisner, spécialiste du mouvement, décrit ainsi : « des plafonds bas et des corridors étroits forcent les corps à se courber brusquement, à longer les murs, le buste en avant, la taille rompue, bref à assumer cette attitude de “diagonale dynamique” qu'exaltent les expressionnistes.<sup>133</sup> »

Mais l'expressionnisme sut pourtant dépasser les seules frontières allemandes. Et si l'on peut en trouver des traces dans les films d'épouvante américains d'avant-guerre (notamment dans le cycle émanant des studios Universal) ou dans les films gothiques britanniques, il contamina aussi de façon profonde et permanente le film noir. Je l'ai en effet déjà souligné, de nombreux techniciens et auteurs allemands, autrichiens ou hongrois, émigrèrent aux États-Unis lors de l'avènement du nazisme. Fritz Lang lui-même s'exila en 1934, suivi par Billy Wilder, Otto Preminger, Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, Max Ophüls, Michael Curtiz ou le chef opérateur Karl Freund. Or, si l'angoisse caractérisait l'ambiance de travail de l'expressionnisme, il

---

<sup>132</sup> Certains verront d'ailleurs dans cette utilisation la première manifestation de la voix-off que le film noir affectionnait.

<sup>133</sup> L. H. Eisner, *L'écran démoniaque*, Paris : André Bonne, 1952, citée par V. Pinel, « L'expressionnisme » dans *Écoles, genres et mouvements au cinéma, op. cit.*, p. 101.

suffit de regarder les films noirs américains de ces créateurs pour constater que le climat n'en était pas moins tendu aux États-Unis. Comme le rappelle Ignacio Ramonet :

L'analyse du film et de ses signes (dans la structure, le récit, la forme ou l'économie) nous permet de déceler avec assez de précision les tendances implicites de la société qui le produit. Société dont il constitue, en tant que produit culturel, un des symptômes ou des *révélateurs sociaux* privilégiés [...]. Il est par conséquent naturel que les périodes de forte intensité conflictuelle (les crises économiques, par exemple) ou les périodes de mutation technologique (comme celle qui caractérise le passage du XX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle) suscitent la création de fictions singulières qui reflètent (directement ou indirectement, de façon latente ou manifeste) les grandes angoisses, les phobies ou les perspectives d'une société tourmentée.<sup>134</sup>

De nombreux thèmes expressionnistes, comme la déshumanisation de l'homme, la sexuation de la femme, la folie, la paranoïa, s'exprimèrent bien vite dans le film noir. Mais l'apport du mouvement allemand fut surtout remarquable d'un point de vue stylistique. En effet, c'est par l'importation de figures expressionnistes, comme les grandes profondeurs de champ, les courtes focales rendant les arrières plans visibles, les déformations de premiers plans, les plongées, les perspectives brisées et le refus de la ligne droite, que le climat si particulier du genre, fait d'étouffement et de menace sous-jacente, se créa. Le changement le plus essentiel se remarqua au niveau de la lumière. C'est en effet en minimisant la lumière d'appoint et en privilégiant les éclairages *low key* permettant d'obtenir une lumière crue durcissant les visages et des ombres et lumières fortement contrastées, que le film noir spécifia sa personnalité.

---

<sup>134</sup> I. Ramonet, *Propagandes silencieuses*, Paris : Gallimard, 2000, p. 94-95.

Michel Cieutat précise:

Les films noirs accentuèrent ce type d'éclairage très contrasté, très *low key*, jusqu'à faire de l'ombre et de la nuit les manifestations premières et fondamentales de leur esthétique. Par là même, ils permirent à certains de se rendre compte que le rêve américain était en train de virer lentement, mais sûrement, au cauchemar.<sup>135</sup>

Combinée aux autres racines du film noir, cette influence artistique particulière a encore un autre pouvoir : celui de permettre une nouvelle conception du film noir, entendu comme un genre maniériste.

### 1.3 Un cinéma maniériste ?

Plusieurs études ont été menées sur le maniérisme au cinéma, comme celles recueillies dans l'ouvrage collectif de Véronique Campan et Gilles Menegaldo<sup>136</sup>, celles de Serge Daney<sup>137</sup> ou celle d'Alain Bergala<sup>138</sup>. Mais aucune, à l'exception de la remarque rapide énoncée par Paul Schrader – « *thus film noir's techniques emphasize loss, nostalgia, lack of clear priorities, and insecurity then submerge these self-doubts in mannerism and style*<sup>139</sup> » – ne caractérise le film noir classique comme un genre maniériste.

---

<sup>135</sup> M. Cieutat, « Le film noir » dans *Cinémaction* n° 68, *op. cit.*, p. 44.

<sup>136</sup> *La Licorne* n° 66, « Du maniérisme au cinéma », *op. cit.*

<sup>137</sup> S. Daney, *Ciné journal. Volume 1 et II, 1981-1982 et 1983-1986*, Paris : Cahiers du cinéma, [1986], 1998, ou *La rampe*, Paris : Cahiers du cinéma, [1983], 1996.

<sup>138</sup> A. Bergala « D'une certaine manière (le cinéma à l'heure du maniérisme) » dans *Théories du cinéma*, *op. cit.*, p. 156-165.

<sup>139</sup> P. Schrader, « Notes on *Film Noir* » dans *Film Genre Reader II*, *op. cit.*, p. 221.



### 1.3.1 Le maniérisme

*Que de talent dilapidé, mais quel talent ! Et si l'on veut que ce soit un « décadentisme », alors oui ; mais à condition qu'on n'oublie pas qu'il fut souvent de la qualité la plus subtile, incandescente et intellectuelle qu'on ait jamais vue dans toute l'histoire de l'art.*<sup>140</sup>

Historiquement, le terme même de maniérisme n'a trouvé sa définition que difficilement. Apparu postérieurement au mouvement qu'il désigne, l'on remarque sa trace pour la première fois en 1550, sous la plume de Giorgio Vasari, lui-même peintre, dans son ouvrage sur la Renaissance<sup>141</sup>. Vasari évoque plus exactement le substantif *maniera* (manière) dérivé de l'adjectif *manierato* (maniéré) et le terme apparaît alors comme synonyme de style, de façon de faire personnelle. Au XVI<sup>e</sup> siècle, sa signification va évoluer pour désigner les belles manières, soit cet idéal raffiné d'élégance aristocratique. Pourtant, dès la fin du *Cinquecento*, un glissement sémantique péjoratif s'opère et les peintres « maniéristes » sont qualifiés de simples imitateurs académiques de toiles de maîtres, responsables d'une décadence de l'art, puisque ne sachant pas créer. En 1672, Giovanni P. Bellori<sup>142</sup> évoquera même une perversion de l'art due à ces peintres coupables d'avoir abandonné le réalisme. La manière devient alors synonyme d'affectation et de manque de naturel. Pourtant, si en 1762 Antoine Joseph Dezallier d'Argenville recommande une définition plus étymologique de la manière entendue comme style, la traduction de l'ouvrage de Luigi Lanzi par Armande Dieudé en 1824 reviendra à une conception dépréciative du

---

<sup>140</sup> R. Longhi, 1953, cité par P. Falguières, *Le maniérisme : une avant-garde au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris : Gallimard, 2004, intérieur de couverture.

<sup>141</sup> G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di Licia e Carlo L. Ragghianti, cité par P. Barucco, *Le maniérisme italien*, Paris : Presses Universitaires de France, 1981, p. 5.

<sup>142</sup> G. P. Bellori, *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Rome : 1672, cité par P. Roger, « Mise au point » dans *La Licorne* n° 66, *op. cit.*, p. 10.

maniérisme, celle-ci évoquant même une véritable « corruption du goût.<sup>143</sup> » Il faudra attendre 1914 et la conférence de Walter Friedländer à l'université de Fribourg (reprise en article en 1925) pour que le maniérisme soit réhabilité comme un ensemble de traits stylistiques cohérents, « un style nouveau qui s'affranchit du classique, s'élève contre les règles d'équilibre de la Renaissance, instaure un mode de figuration rythmique subjectif et élabore des espaces irréels.<sup>144</sup> »

S'il connut des développements à Venise et à Rome, le maniérisme est né à Florence pendant la seconde décennie du XVI<sup>e</sup> siècle, après la Renaissance. Au sein de ce mouvement pictural se sont illustrés des peintres comme Jacopo Pontormo, Agnolo di Cosimo, di Mariano Bronzino, Giambattista di Jacopo dit Le Rosso ou Francesco Mazzola Le Parmigianino. Hantés par ce sentiment d'être arrivés après les maîtres et mus par une nécessité de dépassement, ces créateurs tordaient et allongaient les formes et figures portées à un point d'équilibre parfait par leurs prédécesseurs, comme le montre *La Vierge au long cou* (1535) signée Le Parmigianino, défiant les lois de l'optique et de la perspective. Grand spécialiste du mouvement, Pierre Barucco liste avec précision les principales caractéristiques formelles et thématiques du mouvement<sup>145</sup>, créateur d'un véritable « nouveau langage figuratif [...] [révéléur de] l'inquiétude innovatrice des générations nouvelles.<sup>146</sup> »

---

<sup>143</sup> A. Dieudé, préface à *Histoire de la peinture en Italie*, L. Lanzi, Séguin, 1824, tome 1, p. X, cité par P. Roger, « Mise au point » dans *La Licorne* n° 66, *op. cit.*, p. 9.

<sup>144</sup> W. Friedländer, *Maniérisme et antimaniérisme dans la peinture italienne*, Paris : Gallimard, 1991, p. 76.

<sup>145</sup> P. Barucco, « Aspects généraux du maniérisme » dans *Le maniérisme italien*, *op. cit.*, p. 87-119. Le maniérisme est caractérisé par une transgression du réel, une recherche exaspérée de la forme subjectivée, des déformations asymétriques, des invraisemblances morphologiques, des figures serpentine, des décompositions intellectualistes par plans, des abstractions, des éclairages dramatiques et artificiels fragmentant les masses, un refus de la 3<sup>e</sup> dimension et de la perspective et des compositions centrifuges. Thématiquement, l'auteur retient encore l'irrationnel, l'érotique et la subversion du sentiment religieux au profit de l'émotion artistique.

<sup>146</sup> A. Rizzi, « Le maniérisme » dans *L'art : la peinture, la sculpture, l'architecture du XIV<sup>e</sup> siècle à nos jours*, S. Sproccati, [éd.], Paris : Solar, 1992, p. 67 et p. 68.

Car pour ces peintres se pose la question : comment parfaire ce qui est imperfectible ? Peut-on simplement répéter les gestes anciens et risquer ainsi de les galvauder ou faut-il trouver une nouvelle façon de créer, une manière de renouveler ce qui a déjà été fait ? Ce questionnement reflétant un véritable malaise est au cœur du geste maniériste, car lorsque les œuvres cesseront de le refléter, le mouvement s'asséchera, ayant transformé cette perplexité en besoin d'étonner à tout prix, d'ébahir par telle ou telle prouesse stylistique. Soucieux de faire avancer l'art, ces peintres cherchaient avant tout une solution réflexive et critique. « Le mouvement [...] est né tout d'abord de cette conscience d'un épuisement de la poétique de la Renaissance [...]. Les peintres [...], instruits désormais de la caducité de l'esthétique classique et de l'inadéquation de ses moyens expressifs, avaient rompu avec le canon renaissant.<sup>147</sup> » Or, si ces œuvres étaient le symptôme d'une véritable crise artistique, elles reflétaient également la crise politique et spirituelle qui secoua l'Italie dès 1494, date à laquelle, sous l'assaut des troupes de Charles VIII, débuta la première guerre d'Italie. Patrie des arts, cette nation vit alors son aura décliner rapidement, minée par le sac de Rome par Charles Quint en 1527, la contestation de l'ordre catholique par Luther en 1536 et les guerres entre principautés italiennes. « Les œuvres de l'art maniériste sont solidaires d'un moment historique dont elles sont à la fois une manifestation et un facteur.<sup>148</sup> » C'est en effet presque naturellement que cet effondrement des idéaux moraux et des canons esthétiques et cette prise de conscience inquiète d'un épuisement purent se traduire artistiquement par une « fermeture sur soi de la représentation devenue pur objet esthétique.<sup>149</sup> »

---

<sup>147</sup> P. Barucco, *Le maniérisme italien*, op. cit., p. 23.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 40.

Une des caractéristiques principales de ce mouvement est sa volonté d'imiter l'art et non plus la nature. Si Eugène Delacroix notait « la nature n'est plus pour le peintre qu'un dictionnaire », c'est la conception même de l'œuvre d'art qui change avec le mouvement maniériste :

L'art doit ajouter plutôt à la nature les parures dont il a la capacité créatrice, mais dont la réalisation est en soi démunie [...]. La finalité de l'art n'est pas celle d'une véracité mimétique des apparences, mais elle consiste dans la création d'une image encore inédite, purement subjective et non plus conventionnelle, comme l'est la représentation dite « réaliste ».<sup>150</sup>

Travaillant à partir des œuvres passées, ces peintres créent, par conséquent, un véritable discours sur l'histoire et permettent alors à la dimension mémorielle de se trouver au cœur de leur pratique, engendrant ainsi :

Une notion du beau qui ne réside plus dans la vérité des formes imitées de la nature, ni dans leur idéalisation à partir des données du réel, mais bien plutôt dans une réinterprétation artistique personnelle guidée par des exigences d'harmonie et de rythme.<sup>151</sup>

Cette réinterprétation personnelle, qui met en avant les notions de désir subjectif, d'imagination et d'invention et caractérise le maniérisme, fait également surgir la notion de style, entendue à la fois comme libération, comme marque de personnalité et comme finalité. Les artistes de ce mouvement ont d'abord pour souci de se différencier par un trait de style inédit au contraire de ceux de la Renaissance qui avaient pour principal objectif de se conformer à un canon, un modèle.

---

<sup>150</sup> Pour la citation de Delacroix et la citation en exergue : P. Barucco, *Le maniérisme italien*, op. cit., p. 107. L'auteur précise d'ailleurs, à ce titre, que Michel-Ange lui-même peut être considéré comme un peintre maniériste « dans la mesure où il travaille sur la forme pure et non pas sur la dramaturgie de l'événement », *Ibid.*, p. 76.

<sup>151</sup> W. Friedländer, *Maniérisme et antimaniérisme dans la peinture italienne*, op. cit., p. 25.

Tout le projet maniériste est d'assurer une priorité discriminatoire au style [...]. La beauté n'est alors plus considérée comme un fait de la nature mais procède [...] de « l'idée intérieure » et ne peut être perçue que comme un effet de l'art. Celui-ci, à la suite d'une émancipation des contraintes réalistes, ne va plus reconnaître que ses propres lois et donner l'avantage au style [...] autrement dit, la « manière ».<sup>152</sup>

Cette pratique, « placée sous le signe de la subjectivité, car elle reconstruit de l'intérieur, en toute liberté et au gré de la sensibilité rythmique de l'artiste<sup>153</sup> », est également caractérisée, comme le rappelle André Malraux, par un fonctionnement sur le mode de la stylisation : « ce qui donne aux maniéristes traditionnels leur caractère propre, c'est la mise en cause de la démiurgie par la stylisation [...]. L'un des caractères essentiels du maniérisme [...] c'est de substituer la stylisation au style.<sup>154</sup> » Je démontrerai plus loin comment fonctionne précisément l'opération de stylisation, telle que définie par Mikhaïl Bakhtine, mais je me limite pour l'instant à saisir ce concept de la sorte. La stylisation est une façon d'accompagner un modèle, un style choisi, en accentuant ses conventions. Sans jamais mener au plagiat du style d'autrui, elle demande distanciation par rapport à ce dernier afin de pouvoir l'objectiver. Une objectivation tout à fait présente dans le geste maniériste, comme le souligne Fabien Bouilly : « le maniérisme suppose donc, comme le dit Klein, de l'affectation, une “objectivation de la manière”, cette manière objectivée devenant alors l'objet principal sur lequel le maniériste fait porter les exigences de son travail créatif.<sup>155</sup> »

---

<sup>152</sup> P. Barucco, *Le maniérisme italien*, op. cit., p. 69 et 98.

<sup>153</sup> W. Friedländer, *Maniérisme et antimaniérisme dans la peinture italienne*, op. cit., p. 28.

<sup>154</sup> A. Malraux, *L'irréel*, cité par A. Bergala, « D'une certaine manière » dans *Théories du cinéma*, op. cit., p. 159-160.

<sup>155</sup> F. Bouilly, « La lenteur de Dieu : manières et maniérisme dans *La comédie de Dieu* de Joao César Monteiro » dans *La Licorne* n° 66, op. cit., p. 236.

Mais si l'histoire de l'art a su redonner ses lettres de noblesse au maniérisme en tant que mouvement pictural précis et reconnaissable, peut-on importer cette définition dans le champ cinématographique ?

### 1.3.2 Cinéma et maniérisme

Certes, historiquement, la notion de maniérisme pictural s'applique à une époque aisément et précisément délimitée temporellement et géographiquement, car le glas de la période sera sonné par l'entrée en vigueur de la politique culturelle des Médicis, vers 1620, prônant un retour au réalisme et aux canons académiques. Mais d'un point de vue critique, voire philosophique, il ne semble pas impossible de considérer le maniérisme comme un concept, une tendance esthétique transhistorique et universelle. Ainsi, sur le modèle prôné par Eugenio d'Ors qui proposait de considérer le Baroque comme un « éon, à savoir une constante de l'esprit et des formes esthétiques<sup>156</sup> », l'histoire de l'art, notamment la critique formaliste allemande, n'a pas hésité à utiliser le maniérisme à différentes reprises de façon structurelle pour caractériser différentes formes de réactions à des crises culturelles et/ou sociales enjoignant une comparaison avec le passé. Se manifestant cycliquement dans l'histoire, le maniérisme peut être compris comme rendant compte de tout « art de l'art<sup>157</sup> » qui s'oppose au classicisme en prenant son autonomie face aux lois organiques de la nature. Or, en utilisant le maniérisme comme un concept, rien n'empêche non plus de le penser dans sa dimension trans-artistique. Au même titre que le classicisme caractérise des mouvements tant littéraire que pictural ou

---

<sup>156</sup> P. Barucco, *Le maniérisme italien*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>157</sup> R. Klein, « L'Art et l'attention au technique », 1964, cité par P. Roger, « Mise au point » dans *La Licorne* n° 66, *op. cit.*, p. 15.

cinématographique, « toute manifestation artistique ou littéraire qui ne correspond pas aux principes classiques d'harmonie et de mesure, de clarté et de connaissance rationnelle de la nature, relève du genre maniériste.<sup>158</sup> »

La notion de maniérisme trouve ainsi de magnifiques résonances au sein de l'art cinématographique, comme chez les critiques Michel Boujut rappelant : « les fresques du Pontormo à la *certosa* de Galluzzo : quatre cent ans et des poussières avant le cinéma, le hors-champ et la focale courte<sup>159</sup> », Éric Rohmer notant : « je suis convaincu que la côte californienne n'est pas, pour le cinéaste doué et fervent, cet enfer que d'aucuns prétendent, mais bien cette terre d'élection, cette patrie que fut Florence au Quattrocento pour les peintres » ou encore Jacques Rivette évoquant la conception quasi-caravagesque du cinéma de Rossellini<sup>160</sup>. Pourtant, malgré ces utilisations, elle reste difficile à cerner. Confusément utilisée pour désigner les gestes du cinéma contemporain, alors que, comme je le montrerai plus tard, une différence fondamentale tenant au rapport à l'historicité du médium cinéma fait exister le maniérisme cinématographique comme un mouvement à part entière, elle est encore souvent confondue avec l'adjectif « maniéré ». Ainsi, avant d'employer la définition que donne l'histoire de l'art à cette notion et de lui consacrer un dossier dans les *Cahiers du cinéma*, Alain Bergala lui-même l'appliquait au cinéma dans cet usage dépréciatif, notant par exemple :

---

<sup>158</sup> P. Barucco, *Le maniérisme italien*, op. cit., p. 20. C'est d'ailleurs à ce titre que le critique Ernst Robert Curtius a pu considérer comme maniéristes des œuvres littéraires ou que Hocke a appliqué cette notion à la poésie hermétique et à l'art abstrait.

<sup>159</sup> M. Boujut, *La promenade du critique*, Paris : Institut Lumière/Actes Sud, 1996, p. 124.

<sup>160</sup> E. Rohmer, « Situation du cinéma américain » dans *Cahiers du cinéma*, hors série, Noël 1955 et J. Rivette, « Lettre sur Rossellini » dans *Cahiers du Cinéma* n° 46, avril 1955, tous deux cités par A. de Baecque, *La cinéphilie*, op. cit., p. 193 et p. 195.

À trop aimer le faux pour le faux, comme il arrive souvent à Beinex et Gainsbourg, on risque, au nom de la magie cinématographique, de pratiquer un cinéma qui verse bientôt dans le maniérisme et l'imagerie plate, c'est-à-dire au bout du compte, un cinéma sans véritable magie cinématographique.<sup>161</sup>

Au fil du temps, pourtant, le maniérisme finit par sembler un outil utile aux théoriciens pour comprendre certaines attitudes cinématographiques. Mais là encore, une difficulté subsiste : à quel cinéma précisément cette notion peut-elle s'appliquer ? L'ouvrage *Du maniérisme au cinéma* s'ouvre sur ces mots :

Dans le champ de l'histoire de l'art comme dans celui des études cinématographiques, la notion de maniérisme demeure problématique. Elle ne permet ni de circonscrire une période précise de l'histoire du cinéma, ni de dessiner les contours d'un mouvement esthétique<sup>162</sup>,

justifiant dès lors la réunion d'études sur Busby Berkeley, Vincente Minnelli, *Scream* (Wes Craven, 1996) ou *The Baby of Macon* (Peter Greenaway, 1993). Si je ne renie pas l'idée que le concept de maniérisme puisse être utilisé pour qualifier des instants ponctuels dans l'histoire du cinéma, cette façon d'utiliser la notion présente tout de même le risque de la transformer en fourre-tout. C'est pourquoi je considérerai plutôt, à la suite de plusieurs auteurs, qu'il existe, après le film noir classique, un second grand mouvement maniériste international dans le cinéma des années 1960 à 1980. Ainsi, si Antoine de Baecque et Thierry Jousse se réfèrent à Jean-Pierre Melville, Sam Peckinpah et Sergio Leone<sup>163</sup>, Serge Daney préfère, quant à lui, citer Francis

---

<sup>161</sup> A. Bergala, « Le vrai, le faux, le factice » dans *Cahiers du cinéma* n° 351, septembre 1983, p. 8. Voir encore « Le cinéma de l'après » dans *Cahiers du cinéma* n° 360-361, été 1984, p. 62.

<sup>162</sup> V. Campan et G. Menegaldo, « Avant propos » dans *La Licorne* n° 66, *op. cit.*, p. 3. Dans cette optique, P. Mauriès, grand théoricien du maniérisme pictural, soutient même dans sa conversation avec A. Bergala, que des instants maniéristes « pollinisaient » déjà le cinéma d'Eisenstein.

<sup>163</sup> A. de Baecque et T. Jousse, *Le retour du cinéma*, Paris : Hachette, 1996, p. 67.



Ford Coppola, « notre Parmesan ou notre Primatice<sup>164</sup> », notamment *One From The Heart* (1982) et *Rumble Fish* (1983), ainsi que Brian de Palma et *Der Himmel über Berlin* de Wim Wenders (1987). Alain Bergala, enfin, s'il reconnaît également les cinéastes cités, utilise essentiellement le maniérisme comme clé pour comprendre le cinéma des années 1980 à travers cinq films majeurs : *L'enfant secret* (Philippe Garrel, 1979), *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984), *Stranger Than Paradise* (Jim Jarmusch, 1984), *The Element of crime* (Lars Von Trier, 1984) et *Boy Meets Girl* (Léos Carax, 1984)<sup>165</sup>. Appartenant à cette vague ou plus isolés, les films maniéristes se singularisent, en réalité, par leurs commentaires stylisés sur les formes et sur l'histoire du cinéma, manifestant un retour de et vers la forme et cristallisant à la fois la découverte d'une crise, d'une dégénérescence, mais également l'existence d'une relève, d'une dynamique, d'une réaction à cette crise. Alain Bergala précise, à propos de ce geste :

L'attitude maniériste n'est pas seulement une réponse formelle à une difficulté formelle. Le maniériste cinématographique actuel coïncide de toute évidence avec une crise des « sujets ». Dans les époques où ne s'imposent pas aux cinéastes de sujets nouveaux ou simplement synchrones, la tentation est grande d'emprunter au passé, sans vraiment y croire, des motifs anciens, périmés dont le traitement maniériste s'efforcera de renouveler l'apparition.<sup>166</sup>

La notion de maniérisme cinématographique désigne en réalité, et plus exactement, des moments charnières de l'histoire du cinéma où celui-ci, se sachant en crise, ne questionne plus le quoi – le sujet –, mais s'interroge sur le comment, la manière. Comment, en effet, raconter lorsque tout a été dit ? Comment montrer lorsque des moments de grâce idéaux ont déjà été atteints ? Comment, au cinéma,

---

<sup>164</sup> S. Daney, « Rusty James » dans *Ciné journal. Volume II, op. cit.*, p. 80.

<sup>165</sup> A. Bergala, « D'une certaine manière » dans *Théories du cinéma, op. cit.*, p. 156.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 163.

faire face à une crise de la représentation ? Si les peintres maniéristes avaient, pour leur part, redéfini le rapport à la Nature de leur art, c'est bien la question de la représentation de la réalité qui se trouve introduite dans la problématique du cinéma maniériste. Car, ayant bien conscience de l'histoire qui la précède, l'image maniériste ne vise plus tant à capter et restituer la réalité qu'à réfléchir sur elle-même, à décortiquer les mécanismes de représentation qu'elle recèle. Ne visant ni la parodie, ni le *remake*, les cinéastes maniéristes cherchent à explorer les possibilités intrinsèques de signification de l'image, à jouer avec les possibilités de l'outil cinéma lui-même, parant ainsi leurs œuvres d'une dimension réflexive et critique teintée de mélancolie.

On ne remet pas en question les codes, mais on les *pousse* au contraire [...] aux extrêmes limites de leur capacité à signifier et à émouvoir [...]. Cette trituration à la fois très méthodique et très radicale des motifs, qui ne sort pourtant jamais des conventions de représentation et qui ne soumet, en fin de compte, leur lettre à rude épreuve que pour mieux en exploiter l'esprit : le maniérisme, c'est le classicisme tiré par les cheveux.<sup>167</sup>

Le rapport qu'entretient l'image maniériste au passé est effectivement en tout point essentiel. Car :

Le « maniériste » souffre d'une mémoire dont il n'arrive pas à faire le deuil. Alors, prenant acte de cette impossibilité d'oublier – derrière toute image, il y a une image qui l'empêche de créer les siennes –, il décide de plonger corps et main dans l'image parentale, de la détourner, de la scruter dans ses moindres détails.<sup>168</sup>

---

<sup>167</sup> F. Bordat dans « *Dishonored* (J. Von Sternberg, 1931) » dans *La Licorne* n° 66, *op. cit.*, p. 94 et p. 95.

<sup>168</sup> J. B. Thoret, « D'un *Psycho* à l'autre, l'original n'a pas eu lieu : le mythe de l'original et la (presque) fin du "maniérisme" » dans *La Licorne* n° 66, *op. cit.*, p. 62.

Une définition tout à fait pertinente du maniérisme cinématographique est encore donnée par Stéphane Delorme. Il est :

Une *anamorphose*, car le retravail est fondé sur la distorsion de l'image de départ. *Systématique* car c'est ce retravail qui donne sens à l'œuvre. *Obsessionnelle* car le maniériste n'en est toujours pas revenu de cette image-là. *D'un motif*, car une figure est détaillée de l'œuvre originelle et élue comme objet exclusif. *Magistral* car l'œuvre originelle est une œuvre qui atteint un degré de maîtrise et de perfection indépassable.<sup>169</sup>

Si l'attitude répétitive du maniérisme, prenant le cinéma lui-même comme référence première, a pu donner à ses adversaires les moyens d'affirmer que ce mouvement n'avait rien à dire, excepté la façon dont il le disait, ce serait pourtant oublier qu'à travers ce geste a pu naître tout à la fois une jouissance artistique et un commentaire réflexif et critique sur la notion même de récit. Car refaire n'implique pas nécessairement répéter au risque d'épuiser ; cela peut également signifier renouveler, faire renaître à travers un style qui dès lors se charge de donner une valeur différente à l'expressivité. Le fait marquant de l'image maniériste n'est alors plus tant l'objet de la représentation lui-même que les déformations qu'elle appose à la façon de représenter et le plaisir mêlé de nostalgie respectueuse qu'elle prend à réinterpréter un déjà-vu. Comme le notait Serge Daney à propos de *Rumble Fish* de Francis Ford Coppola :

---

<sup>169</sup> S. Delorme, « D'une esthétique maniériste » dans *Au hasard Balthazar*, p. 6, cité par F. Bouilly, « La lenteur de Dieu : manières et maniérisme dans *La comédie de Dieu* de Joao César Monteiro » dans *La Licorne* n° 66, *op. cit.*, p. 234.

L'erreur serait de penser que Coppola se contente d'ajouter l'hypertrophie de son style à des thèmes somme toute vieillots. Ce n'est pas entièrement vrai. L'homme dispose d'une « vision du monde » qui s'accommode parfaitement des chamboulements qu'il entend imposer au cinéma.<sup>170</sup>

En recoupant diverses formes de commentaires esthétiques (excès, trompe-l'œil, répétitions, déformations, exagérations, irréalisme, subjectivité...<sup>171</sup>), la posture maniériste peut donc s'entendre comme une façon de créer *à la manière de*, en stylisant cette manière initiale idéalisée pour développer un style tout à fait particulier face à un état de crise. C'est donc dans cette optique que je propose d'utiliser les paramètres maniéristes pour comprendre le cinéma noir classique.

### 1.3.3 Expressionnisme et maniérisme

C'est en effet dans la torsion expressionniste imprimée à une mémoire du cinéma policier hollywoodien par le film noir que se révèle le geste maniériste de ce dernier. Les thèses de l'historien de l'art Walter Friedländer, à propos du maniérisme pictural, sont essentielles à la compréhension de cette idée. Cet auteur, contemporain du mouvement expressionniste allemand, réhabilita l'école maniériste au XX<sup>e</sup> siècle en tant que mouvement pré-expressionniste puisqu'il est « ce style nouveau qui s'affranchit du classique, s'élève contre les règles d'équilibre de la Renaissance,

---

<sup>170</sup> S. Daney, « Rusty James » dans *Ciné journal. Volume II, op. cit.*, p. 81.

<sup>171</sup> S. Daney donne à ces éléments une force singulière en les regroupant sous l'expression « les puissances du faux et la vérité des trucages », « Poussière d'empire. Lâch-Lê » dans *Ciné journal. Volume II, op. cit.*, p. 55.

instaure un mode de figuration rythmique, subjectif et élabore des espaces irréels.<sup>172</sup> » Pierre Barruco, qui étayera plus tard ces idées, évoqua également l'influence du style nordique, notamment de celui de Dürer, sur l'œuvre de Pontormo en soulignant « la limpidité gothique, les dissonances rythmiques et l'irrationalité de la mise en place spatiale » de cette dernière ou « l'expressionnisme larvé de son style, dans la mesure où la forme [...] a cependant perdu la stabilité et la sérénité de l'art classique.<sup>173</sup> » La recherche de l'effet expressif est essentielle dans le maniérisme, caractérisé par son goût des sentiments et de l'effusion et s'opposant en cela à l'objectivité, à la mesure et à la tempérance prônées par la Renaissance. À l'instar de l'expressionnisme, l'art maniériste exprime, lui aussi, stylistiquement ses sentiments troublés et inquiets face à l'époque qui l'abrite.

Afin d'être autorisé à évoquer la posture maniériste d'un genre cinématographique, l'existence d'une crise précédant la naissance de ce genre doit être démontrée. J'ai déjà évoqué la crise sociale et économique ayant laissé l'Amérique hantée par des démons fatalistes et sans espoir au moment de l'émergence du film noir. Mais c'est le versant cinématographique de cette crise qui nous intéresse. Raymond Borde et Étienne Chaumeton attribuent, pour leur part, l'effacement du film noir :

D'une part à une certaine crise du sujet, que le thème de l'insolite avait promptement déclenchée ; d'autre part à un goût de réalisme radical, chez les metteurs en scène comme dans le grand public, où l'on doit percevoir, au moins en partie, l'influence aux USA des productions européennes et surtout italiennes<sup>174</sup>,

---

<sup>172</sup> W. Friedländer, *Maniérisme et antimaniérisme dans la peinture italienne*, op. cit., p. 76.

<sup>173</sup> P. Barucco, *Le maniérisme italien*, op. cit., p. 30 et p. 35.

<sup>174</sup> R. Borde et E. Chaumeton, *Panorama du film noir américain*, op. cit., p. 105.

deux raisons qui conceptuellement expliquent également la désuétude du maniérisme pictural. Mais une crise narrative avait déjà auparavant secoué l'univers policier cinématographique et favorisé l'éclosion du film noir (au même titre qu'une crise narrative dans le roman policier fut à l'origine de l'émergence de la *hard-boiled school*). Le film de gangsters s'était de lui-même épuisé, victime de son incapacité à trouver de nouvelles façons d'aborder ses propres sujets. En outre, les goûts du public avaient changé. Ce dernier demandait une vision plus réaliste, plus honnête de l'Amérique, hors des décors préfabriqués de studios. Cet épuisement du genre fut symbolisé par le fait que, après avoir été objet de comédie, le gangster perdit encore plus définitivement son aura mythique dans *High Sierra* (Raoul Walsh, 1941), récit de la fuite d'un malfrat rêveur vers les montagnes où il trouvera la mort. Pourtant, cette crise n'avait pas effacé des mémoires la grandeur atteinte par ce genre, ce dont les artisans du noir étaient parfaitement conscients. En témoignent, par exemple, les similitudes entre les deux genres baignant dans le même monde policier, la cohérence stylistique et thématique observable de l'un à l'autre. Ainsi, Leigh Brackett notait à propos de Raymond Chandler : « ses personnages ne sont pas vrais. Ce sont des personnages de cinéma. Vous savez où Ray a pris la plupart de ses personnages ? Il est allé au cinéma dans les années 20.<sup>175</sup> » Il ne s'agissait certes pas pour les créateurs noirs de détruire ce qui avait pu être fait pour s'imposer, mais de s'appuyer sur des fondations solidement établies pour faire évoluer leur art, de s'inscrire dans une histoire artistique et de la retravailler de l'intérieur.

Bien sûr, cette création ne pouvait se contenter de recopier purement et simplement le film de gangsters, genre déjà épuisé. Il fallait trouver une nouvelle façon d'aborder le récit policier. Or, cette crise narrative policière correspondait également à une prise de conscience du monde du cinéma. Ce dernier devait en effet,

---

<sup>175</sup> L. Brackett cité par P. Brion, *Le film noir*, op. cit., p. 12.

faute de sujets, se donner un langage<sup>176</sup>. Dans cette optique, le « cinéaste créateur » prend le pas sur le « cinéaste narrateur », plus opaque et plus distant. Et comment repérer à l'écran les marques de ce geste créateur ? Par le truchement du style, tel que l'exprimaient André Bazin et Pierre Kast dans l'*Écran français*, le 29 mars 1949 :

Nous sommes, en effet, quelques-uns à penser que l'analyse, disons même formelle, reprend aujourd'hui une signification particulièrement urgente en fonction de la crise du sujet. Dans la mesure même où le cinéma a, en grande partie, épuisé ses thèmes spécifiques, il lui faut conquérir maintenant, de part et d'autre du chemin qu'il s'est frayé, les domaines généraux de la littérature romanesque ou dramaturgique.<sup>177</sup>

La primauté accordée au style par les peintres maniéristes caractérise également le monde du noir. Raymond Chandler ne notait-il pas : « la chose la plus durable dans l'écriture est le style<sup>178</sup> » ? Alfred Hitchcock n'affirmait-il pas : « *I put first and foremost cinematic style before content*<sup>179</sup> » ? C'est par leur exigence stylistique profonde que les films noirs surent se faire remarquer :

*The characteristic film noir moods of claustrophobia, paranoia, despair, and nihilism constitute a world view that is expressed not through the films' terse, elliptical dialogue, nor through their confusing, often insoluble plots, but ultimately through their remarkable style.*<sup>180</sup>

---

<sup>176</sup> A. de Baecque, *La cinéphilie*, op. cit., p. 105.

<sup>177</sup> P. Kast et A. Bazin cités dans *Ibid.*, p. 105.

<sup>178</sup> R. Chandler cité par S. Dulout, *Le roman policier*, op. cit., p. 28.

<sup>179</sup> A. Hitchcock, *Hitchcock on Hitchcock*, Gottlieb, Faber, 1995, p. 292, cité par D. Sipière, « Du maniérisme à la manière : les signatures d'Alfred Hitchcock » dans *La Licorne* n° 66, op. cit., p. 85.

<sup>180</sup> J. Place et L. Peterson, « Some Visual Motifs of Film Noir » dans *Film Noir Reader*, op. cit., p. 65.

L'importance des *B-units* à Hollywood durant cette période n'est pas étrangère à l'émergence de cette caractéristique, ce que rappelle Robert E. Smith à propos du cinéma d'Anthony Mann : « *unable to choose his scripts or mold them by working on the screenplays, Mann was forced to transform often unsuitable material into personal expression through his style.*<sup>181</sup> » Paradoxalement, c'est là où les studios pensaient pouvoir établir un mode de production de cinéma « à la chaîne », sans personnalité, que la notion d'auteur put prendre ses lettres de noblesse.

Pourtant, cet absolutisme du style ne révèle pas, en lui seul, un geste maniériste. Si le maniérisme du film noir peut être évoqué, c'est parce qu'à travers ce style peut se déceler l'angoisse d'apparaître après une certaine perfection du genre, révélant un cinéma qui se consacre à ses propres formes, les déformant et les exagérant, dans une réponse inquiète à la crise des sujets policiers frappant à cette période le cinéma. Le film noir révèle en effet un monde marqué par le pessimisme, l'angoisse, la crainte. Rien ne le définit mieux que sa propension aux doutes, aux désillusions, à la paranoïa :

*It is the underlying mood of pessimism which undercuts any attempted happy endings and prevents the films from being the typical Hollywood escapist fare many were originally intended to be. More than lighting or photography, it is this sensibility which makes the black film black for us.*<sup>182</sup>

---

<sup>181</sup> R. E. Smith, « Mann in the Dark : The Films Noir of Anthony Mann » dans *Film Noir Reader*, op. cit., p. 193.

<sup>182</sup> R. G. Porfirio, « No Way Out : Existential Motifs in the *Film Noir* » dans *Film Noir Reader*, op. cit., p. 80.



Or, c'est précisément dans le style expressionniste du film noir que peut se lire de façon la plus profonde cette angoisse :

*One of the more subversive elements of classic noir films is their use of expressionistic visuals to impose a second reality, an « underworld night land » over the normal, affluent, official face of American complacency, to reveal the rot and soullnessness beneath the postwar success machine.*<sup>183</sup>

Ce style appose une empreinte anxieuse tant sur les thèmes que sur les figures du genre. Ainsi, comme les protagonistes expressionnistes, l'antihéros du film noir est déshumanisé, placé volontairement hors du cadre social pour en révéler l'absolue noirceur. À mille lieues du héros typique américain, rassurant et plein de bravoure, son attitude à l'égard du monde extérieur et sa misanthropie dessinent le profil d'un homme blessé, amer, désillusionné, en lutte contre un univers dont il se sent incompris et exclus. Ses nombreuses entorses à la loi révèlent une révolte contre le mode de fonctionnement de la société, mais aussi contre sa propre condition d'humain. Une attitude que révèlent, par exemple, l'échange entre la star déchue et l'écrivain qu'elle héberge dans *Sunset Blvd.* (Billy Wilder, 1950) – « *don't you sometimes hate yourself?* », « *Constantly* » – ou ce « *When I leave here, you're off my team and lucky to be. I've got the Indian sign on me. It seems I can't win* » proféré par Humphrey Bogart dans *Dark Passage* (Delmer Daves, 1947). Cette attitude révèle également une véritable déformation des traits caractérisant le film de gangster. Car si ce dernier était souvent à la tête d'une organisation criminelle qu'il dirigeait d'une main de fer, habillé de costumes bien coupés et conduisant des voitures de luxe, l'antihéros du noir est plutôt caractérisé par sa solitude et son individualisme, son imperméable mité et ses ballades à pied. Si le gangster était poussé vers une vie

---

<sup>183</sup> G. Erickson, « Expressionist Doom in *Night and the City* » dans *Film Noir Reader*, op. cit., p. 203.

marginale et criminelle en raison de sa place dans la hiérarchie sociale, c'est l'humanité même qui aliène et qui mène l'antihéros à sa perte. Si le gangster était un battant finalement abattu que l'on pouvait admirer (« *The gangster survives as long as he does against heavy odds because of his energy, cunning and bravura*<sup>184</sup>»), l'antihéros, lui, est plutôt un chien battu, pétri de doutes et d'incertitudes, fréquemment incapable d'exercer sa volonté et qui ne survit bien souvent que par la grâce du hasard. Las et masochiste, le protagoniste du film noir renverse donc l'image traditionnelle du héros hollywoodien, d'autant plus aisément que le film noir n'accueille en son sein aucune vedette. Humphrey Bogart, aujourd'hui considéré comme une star, n'était au moment de tourner *The Maltese Falcon* qu'un acteur de seconde zone, bien loin de posséder l'aura des jeunes premiers dont les studios étaient friands.

La transformation des personnages féminins au cours de leur passage du film de gangster au film noir révèle elle aussi une stylisation maniériste. Le film de gangster accueillait en son sein deux types de femmes : la « poupée » du gangster, dite la *gangster's moll*, ou la bonne épouse tenant le foyer avec sérénité, patience et abnégation. Dans le film noir, le changement est radical : la femme devient sexuée, responsable de son propre destin et fatale à quiconque l'empêcherait de mener ses plans souvent mortels à terme. L'apparition de ce personnage révèle une véritable inquiétude de la société américaine se demandant : que faire des femmes après la guerre ? Pendant les hostilités, celles-ci avaient soutenu l'économie du pays en devenant la principale force ouvrière. Une fois les hommes revenus, comment les faire rentrer à la maison ? Des films comme *Phantom Lady*, *Criss Cross* (Robert Siodmak, 1944 et 1949), *Out of the Past* (Jacques Tourneur, 1947), *Gilda* (Charles Vidor, 1946) ou *Night and the City* (Jules Dassin, 1950) où sévissent de séduisantes

---

<sup>184</sup> E. Mitchell, « Apes and Essences » dans *Film Genre Reader II*, op. cit., p. 207.

et dangereuses créatures révèlent parfaitement ce problème. « *They are key texts in illustrating the insecurity of male control when attempts were made to reintroduce the pre-war patriarchal status quo.*<sup>185</sup> » La dimension érotique de ces femmes, rendue d'autant plus torride par les contraintes du code de censure, manifeste, elle aussi, cette peur du changement social. Devenue puissante sexuellement, la femme menace l'idée même de la famille, base de l'idéologie patriarcale américaine et de la traditionnelle domination de l'homme. Si cette force sensuelle et charnelle peut être considérée comme directement héritée du maniérisme pictural, où « la figure féminine devient [...] la représentation presque exclusive de la beauté et de l'idéal du désir sensuel [...] en langage contemporain, elle est vécue par l'imagination des peintres comme la vamp<sup>186</sup> », elle fait également exploser la représentation habituelle de la femme qu'affectionnait Hollywood.

*Female characters in classical Hollywood films are traditionally portrayed as weak, ineffectual figures safely placed in the fixed female roles of wives, mothers, or daughters and desperately in need of the male hero's affection and protection. Films noirs release the female image from these fixed roles and grant it overwhelming visual power.*<sup>187</sup>

L'expressionnisme influa aussi de façon déterminante sur le geste maniériste du film noir en contribuant à la création d'ambiances marquées par la folie, l'étrangeté et l'impression d'étouffement. Dans *Murder, My Sweet* (1944), Edward Dmytryk en donne une parfaite illustration, en exposant le cauchemar éveillé de son protagoniste, Philip Marlowe. Drogué et kidnappé, à la suite d'une bagarre avec l'homme sur lequel il enquête (un fondu au noir ressemblant à une tache de sang s'étalant sur

---

<sup>185</sup> T. Williams, « *Phantom Lady, Cornell Woolrich, and the Masochistic Aesthetic* » dans *Film Noir Reader*, op. cit., p. 131.

<sup>186</sup> P. Barucco, *Le maniérisme italien*, op. cit., p. 112-113.

<sup>187</sup> K. Hollinger, « *Film Noir, Voice-Over, and the Femme Fatale* » dans *Film Noir Reader*, op. cit., p. 246.

l'écran distingue les deux séquences), le détective plonge dans un délire malfaisant où il est poursuivi par des hommes-spectres et des surimpressions de menaçants visages en gros plan, tandis que l'image déformée et maléfique semble voilée par une inquiétante toile d'araignée avant de se mettre à tourner sur elle-même de façon étourdissante. Délaissant les beaux quartiers du film à énigmes, les grands espaces du western ou les intérieurs luxueux du mélodrame, le film noir se plaît, pour sa part, à circuler dans des huis clos oppressants, des rues sombres et pluvieuses d'où peuvent surgir les véritables dangers. Maniant l'absurde et la paranoïa, « le film noir était bien de son temps. Il s'inscrivait dans un courant plus général : exploitation de l'incohérence, héritage du surréalisme, influence de Kafka.<sup>188</sup> » Avec son sens du fatalisme et de la persécution, il reflétait l'angoisse américaine face aux « trahisons » communistes tant sur son sol (comme dans *Pickup on South Street* de Samuel Fuller, 1953) qu'à l'étranger.

*The upwardly mobile forces of the thirties have halted : frontierism has turned to paranoia and claustrophobia. The small-time gangster has now made it big and sits in the mayor's chair, the private eye has quit the police force in disgust, and the young heroine, sick of going along for the ride, is taking others for a ride.*<sup>189</sup>

La forme narrative du film noir porte également en elle des traces de déformations maniéristes. Si les biographies de gangsters ou les récits de hold-up suivaient un modèle linéaire, « l'histoire [du film noir] reste pâteuse, comme un cauchemar, ou les propos d'un ivrogne.<sup>190</sup> » Préférant déconstruire ses récits, à grand renfort d'ellipses et de flash-backs parfois incessants (l'on peut en dénombrer près de onze dans *The Killers*, réalisé par Robert Siodmak en 1946), refusant de se laisser

---

<sup>188</sup> R. Borde et E. Chaumeton, *Panorama du film noir américain*, op. cit., p. 175.

<sup>189</sup> P. Schrader, « Notes on Film Noir » dans *Film Genre Reader II*, op. cit., p. 221.

<sup>190</sup> G. Sadoul, critique de *The Big Sleep* dans *Les Lettres Françaises*, cité par R. Borde et E. Chaumeton, *Ibid.*, p. 22.

mener par un personnage central, pour multiplier les personnages aux « statuts fictionnels comparables<sup>191</sup> », il laisse souvent son spectateur confus, le forçant à rester sur le qui-vive, sachant que dans ce monde, tout peut arriver, à n'importe quel moment. Le temps est alors manipulé afin de rendre l'univers du noir dangereux et d'accentuer ce sentiment de confusion et de pessimisme, ce que les dénouements souvent ambivalents de ces films confirment. *The Maltese Falcon* s'achève par exemple sur une révélation des plus décevantes : la statuette de faucon, objet de toutes les convoitises durant le film, n'était en réalité qu'un faux et l'héroïne dont Sam Spade s'était épris finira ses jours en prison. Malgré son réalisme, le film noir se caractérise également par une forte part d'onirisme cauchemardesque fait d'incohérences et d'incertitudes générales. Et s'il reflète le désarroi d'un monde en quête de solutions aux bouleversements qui le transforment, il est également à l'image d'un cinéma qui se cherche, qui hésite, qui tente de résoudre les problèmes posés par la crise de représentation qu'il traverse :

Toutes les composantes du style noir aboutissent au même résultat : désorienter le spectateur, qui ne retrouve plus ses points de repère coutumiers. Au cinéma, le public était habitué à certaines conventions : une action logique, une distinction évidente entre le bien et le mal, des caractères définis, des mobiles nets, des scènes plus spectaculaires que réellement brutales, une héroïne exquisément féminine et un héros honnête. Tels étaient du moins les postulats du film américain d'aventures avant la guerre [...]. L'ambivalence morale, la violence criminelle et la complexité contradictoire des situations et des mobiles concourent à donner au public un même sentiment d'angoisse ou d'insécurité, qui est la marque propre du film noir à notre époque. Toutes les œuvres de cette série présentent bien une unité d'ordre affectif : *c'est l'état de tension né, chez le spectateur de la disparition de ses repères psychologiques*. La vocation du film noir était de créer un *malaise spécifique*.<sup>192</sup>

---

<sup>191</sup> P. Sorlin, « The Dark Mirror » dans *L'avant-scène Cinéma* n° 329-330, *op. cit.*, p. 13.

<sup>192</sup> R. Borde et E. Chaumeton, *Panorama du film noir américain*, *op. cit.*, p. 23-24.

Modifiant les phrases courtes et l'élocution rapide qui caractérisaient les films de gangsters en les rendant cyniques et en en augmentant la vitesse par le montage pour créer un véritable « tourbillon maléfique<sup>193</sup> », le film noir se différencie des films de guerre ou des films policiers semi-documentaires par son utilisation de la voix-off. Traditionnellement, celle-ci visait à établir une autorité narrative basée sur un sens de l'héroïsme et du pouvoir. « Films noirs, *however, do not attempt this association ; instead they most often contain weak, powerless narrators who tell a story of their past failures or of their inability to shape the events of their lives to their own designs.*<sup>194</sup> »

Bien que déterminante thématiquement, c'est surtout formellement que l'influence expressionniste a su modeler le film noir. Malgré une approche sociologique certaine, le genre est largement caractérisé par ses aspects visuels et ses noirs et blancs significatifs. Or, rappelons que « tout style, selon l'expression de Sartre, renvoie à une métaphysique.<sup>195</sup> » Ainsi, les profondeurs de champ sont accentuées, permettant à l'œil du spectateur de fouiller tant arrières qu'avant-plans, chacun potentiellement aussi dangereux, exploitant au maximum les ressources expressives des images. Les cadrages, eux aussi, sont déstabilisants. Comme l'expliquent, par exemple, Raymond Borde et Étienne Chaumeton à propos de *The Lady from Shanghai* : « au mépris d'une règle classique de la photographie, Welles cadre en contre-champ les jambes ou le dos de Rita Hayworth, après un gros plan de son visage.<sup>196</sup> » La règle classique et conventionnelle du champ-contrechamp est fréquemment déjouée par les films noirs, soucieux de trouver une nouvelle façon de

---

<sup>193</sup> M. Cieutat, « Le film noir » dans *Cinémaction* n° 68, *op. cit.*, p. 41.

<sup>194</sup> K. Hollinger, « *Film Noir*, Voice-Over, and the Femme Fatale » dans *Film Noir Reader*, *op. cit.*, p. 243-244.

<sup>195</sup> M. Ciment, *Le crime à l'écran*, *op. cit.*, p. 82.

<sup>196</sup> R. Borde et E. Chaumeton, *Panorama du film noir américain*, *op. cit.*, p. 82.

signifier. Les corps sont souvent morcelés, notamment par la présence de nombreux miroirs dans les univers noirs et une angoisse certaine surgit de ces entorses faites aux techniques habituelles.

*Those traditionally harmonious triangular three-shots and balanced two-shots, which are borrowed from the compositional principles of Renaissance painting, are seldom seen in the better film noir. More common are bizarre, off-angle compositions of figures placed irregularly in the frame, which create a world that is never stable or safe, that is always threatening to change drastically and unexpectedly.*<sup>197</sup>

Les perspectives sont encore brisées, les lignes droites refusées au profit des lignes obliques et verticales, les plans-séquences et gros plans « réalisants » évités, le montage non classique, les mouvements de caméra anticonventionnels et les plongées écrasantes. Tous ces éléments « *can lead to a "discomposition" of the image (and consequent disorientation of the spectator) in terms of the neo-classical conventions of composition generally used, and indeed, reinforced by Hollywood.*<sup>198</sup> » La verticalité du film noir, toujours héritée de l'expressionnisme et évoquant les hauts buildings urbains, s'oppose par exemple à la tradition américaine beaucoup plus horizontale des grands espaces. *Touch of Evil* (Orson Welles, 1958) ou *The Third Man* (Carol Reed, 1949) donnent de belles illustrations de ces distorsions. Ainsi, dans le premier, la scène de l'assassinat du malfrat Grandi par le policier corrompu Quinlan (Orson Welles) est filmée dans une rapide alternance de lumières et d'obscurités et multiplie les contre-plongées, augmentant par ces images insolites, instables et étranges la tension dramatique et l'intensité émotionnelle du moment. Quant au second, c'est en associant à ses contre-plongées et ses grandes profondeurs

---

<sup>197</sup> J. Place et L. Peterson, « Some Visuals Motifs of *Film Noir* » dans *Film Noir Reader*, op. cit., p. 68.

<sup>198</sup> P. Kerr, « Out of What Past ? Notes on the B *film noir* » dans *Film Noir Reader*, op. cit., p. 111.

de champ des cadrages de biais particulièrement marqués qu'il déséquilibre chacune de ses scènes d'intérieur pour les rendre encore plus inquiétantes.

Les éclairages sont également au cœur des déformations maniéristes du film noir, ayant su assez paradoxalement marier son souci de réalisme aux éclairages abstraits et artificiels hérités de l'expressionnisme. Souvent *low key*, volontairement sous-exposés afin de privilégier les ambiances nocturnes et oppressantes, ils dérogent aux règles traditionnelles par leur souci de privilégier les contrastes tranchés et les jeux d'ombre et de lumière. Ainsi, dans le film de gangster, si l'acteur était fréquemment en pleine lumière, sa silhouette accentuée par une ombre portée et son autorité « naturellement » renforcée, l'acteur du film noir est, lui, souvent caché dans l'ombre, tapi derrière la lumière qui l'éclaire parfois subrepticement, englouti en quelque sorte par le décor qui le domine.

*The gangster hero himself was generally well illuminated by a bright key-light, though his surroundings may have fallen off into darkness. Not so in the film noir. The hero moved in and out of shadows so dark as at times to obscure him completely ; diagonal and horizontal lines « pierced » his body ; small enclosed spaces (a detective's office, a lonely apartment, a hoodlum's hotel bedroom), well modulated with some sort of « bar » motif (prison bars, shadows, bed posts and other furniture), visually echoed his entrapment.*<sup>199</sup>

Prenons l'exemple de *Crossfire* (Edward Dmytryk, 1947). Ce film s'ouvre sur une bataille entre Robert Ryan et Sam Levene que nous ne pouvons reconnaître. Cette confrontation ne nous est en effet accessible que par les ombres des deux combattants, projetées sur un mur. En accentuant ainsi le mystère, en soulignant par

---

<sup>199</sup> R. G. Porfirio, « No Way Out : Existential Motifs in the *Film Noir* » dans *Film Noir Reader*, *op. cit.*, p. 85.



ces ombres qu'il y a dans le film noir beaucoup plus que ce que l'œil peut voir, le genre se pare d'une aura aussi fascinante qu'inquiétante.

En utilisant ainsi les techniques expressionnistes pour souligner des figures de terreur et d'angoisse, le film noir travaille en réalité à partir d'images du passé pour les contraindre à signifier davantage. Le cinéma classique est alors torturé par le film noir qui s'applique à détourner systématiquement chacun des codes établis par ce dernier. Un tableau dressé par Jeremy G. Butler<sup>200</sup>, résumant l'article « *Some Visual Motifs of Film Noir* » de Janey Place et Lowell Peterson, aide à saisir plus précisément toutes ces violations des codes traditionnels de filmage.

CLASSICAL CINEMA	FILM NOIR
<i>High Key (low contrast) lighting</i>	<i>Low Key (high contrast) lighting</i>
<i>Balanced, « three-point », lighting</i>	<i>Imbalanced lighting</i>
<i>Day-for-night</i>	<i>Night-for-night</i>
<i>Shallow focus</i>	<i>Deep focus</i>
<i>« Normal » focal length</i>	<i>Wide angle focal length</i>
<i>Symmetrical mise-en-scène</i>	<i>Dissymmetrical mise-en-scène</i>
<i>Eye-level camera</i>	<i>Extreme low and high angles</i>

---

<sup>200</sup> J. G. Butler, « *Miami Vice : The Legacy of Film Noir* » dans *Film Noir Reader*, op. cit., p. 290.

<i>Open, unobstructed views</i>	<i>Foreground obstructions</i>
---------------------------------	--------------------------------

Comme pour le maniérisme, il paraît donc aisé d'avancer que le style angoissé du film noir s'est constitué par rapport à un style antérieur, jugé achevé et indépassable. Par sa stylisation expressionniste, le genre modèle de façon inquiétante et angoissante la mémoire de récits criminels rationnels et d'un cinéma policier hollywoodien géométrique et rassurant afin de développer une posture maniériste.

Pourtant, connaissant le même sort que les précédents, le genre s'affadit lui aussi avec deux derniers coups d'éclats : *Touch of Evil* (Orson Welles, 1958) et *Kiss Me Deadly* (Robert Aldrich, 1955), ce dernier offrant une vision apocalyptique et déconstruite du monde, pouvant s'interpréter comme un symbole de l'état du noir.

À Hollywood, plus encore qu'ailleurs, les courants nouveaux sombrent vite dans le poncif lorsque le profit commercial s'y sent en sécurité [...]. [Lorsque] la production courante oscille entre le recours aux ficelles et une virtuosité gratuite qui finit par lasser.<sup>201</sup>

Au même titre que le maniérisme pictural se voit lui-même vampirisé de l'intérieur par des artistes plus soucieux de faire admirer leur style que d'exprimer un contenu, « le noir n'est plus en 1951 la couleur dominante de la production américaine.<sup>202</sup> » D'autres raisons expliquent cette désuétude. Les goûts du public ont changé, Dwight D. Eisenhower est au pouvoir et le public aspire à une vision plus bourgeoise et confortable de lui-même. « Le genre s'essouffle quand l'Amérique, pour la première

<sup>201</sup> R. Borde et E. Chaumeton, *Panorama du film noir américain*, op. cit., p. 88. et p. 107.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 121.

fois après quinze ans d'insécurité, semble retrouver un certain optimisme.<sup>203</sup> » Se lassant peu à peu du genre et de sa déprimante critique de la société américaine, le public pousse les studios à remettre au goût du jour l'exotisme, l'aventure, la science-fiction et l'épouvante, des catégories rendues d'autant plus spectaculaires que le technicolor a fait d'énormes progrès et d'autant plus accessibles que la télévision s'installe dans les foyers. Le McCarthysme a, lui aussi, fait des ravages, décimant les rangs des créateurs noirs (Dashiell Hammett et Edward Dmytryk sont ainsi emprisonnés et Jules Dassin et Joseph Losey forcés à l'exil) et favorisant les projets au patriotisme plus affirmé. Les grands réalisateurs délaissent encore le genre en transposant ses thèmes dans le film social. Signe du crépuscule du noir, ce dernier est parodié dans plusieurs films (comme dans la séquence de la comédie musicale *The Band Wagon*, réalisée par Vincente Minnelli en 1953, où Cyd Charisse et Fred Astaire pastichent en dansant le couple femme fatale-détective privé) ou métamorphosé en dessin animé déjanté, comme chez Tex Avery<sup>204</sup>. Pourtant, si ces signes manifestent effectivement un certain déclin du genre, ce dernier saura retrouver son aura. Le genre est mort, vive le genre ?

---

<sup>203</sup> M. Ciment, *Le crime à l'écran*, op. cit., p. 58.

<sup>204</sup> R. Borde et E. Chaumeton détaillent le phénomène de ces parodies de films noirs en citant notamment en exemple *Behave Yourself* de George Beck en 1951 ou *The Lemon Drop Kid* de Sidney Landfield en 1951 dans *Panorama du film noir américain*, op. cit., p. 150-151.

## CHAPITRE 2

### L'ÉVOLUTION DU FILM NOIR APRÈS HOLLYWOOD

*Le karma des images est de renaître. Elles nous  
enterreront tous.*<sup>205</sup>

À l'instar des autres grands genres du cinéma hollywoodien classique, le film noir tombe en désuétude à la fin des années 1950. Mais admettre l'existence d'une version classique et épuisée d'un genre ne doit pas empêcher de considérer l'existence de versions ultérieures sur lesquelles le temps qui passe aura laissé sa trace, versions modifiées, peaufinées, ré-adaptées au goût du jour. Comme le dit Raphaëlle Moine : « contrairement au Phénix qui renaît identique de ses cendres, un genre cinématographique ne peut ressusciter sous la même forme, dans un contexte de production et de réception différent.<sup>206</sup> » En effet, du film noir classique des années 1940 au film « néo-noir » (je reviendrai sur la pertinence de cette dénomination) post-maniériste des années 1990, le monde a changé : géographiquement, politiquement, socialement, économiquement et bien sûr cinématographiquement. Dans ce dernier domaine, ce sont d'ailleurs tant les techniques de réalisation et de production des films que les perceptions du public qui ont évolué. Or, sans s'adapter à ces transformations, les codes du film noir auraient sans aucun doute été condamnés à une sorte d'anachronisme suranné propre à ne satisfaire que quelques rares nostalgiques. Tout s'est donc passé pour les nouveaux cinéastes comme s'ils héritaient d'un cadavre qu'ils n'avaient d'autre choix que de disséquer pour le faire revivre. Ce faisant, et sans le savoir, ces créateurs allaient

---

<sup>205</sup> S. Daney, « Le karma des images » dans *Ciné journal. Volume II, op. cit.*, p. 110.

<sup>206</sup> R. Moine, *Les genres du cinéma, op. cit.*, p. 139.

entrouvrir la porte d'un cinéma de l'après. La notion « d'après » est ici essentielle. Étymologiquement, le terme « après » vient du bas latin signifiant enserrer. « Venir après » peut donc se comprendre comme être enserré entre un passé qui a déjà dit et un futur qui attend de nouvelles façons de dire. Par extension, le dictionnaire définit encore le terme comme « un mouvement spatial ou affectif envers quelqu'un, quelque chose, comme dans les expressions languir, soupirer et même pleurer après ». L'on peut donc encore entendre l'après comme supposant un avant idéalisé, un au-delà fantasmé vers lequel tendent les nouvelles tentatives. Dans le cas qui nous occupe, ce rôle revient au film noir classique. Si les quelques ouvrages théoriques évoquant le film noir post-hollywoodien<sup>207</sup> s'attardent généralement peu aux raisons de sa survivance, je tâcherai tout de même d'en évoquer les principales causes, pour ensuite m'intéresser aux différentes façons « d'être après » que les cinéastes ont pu expérimenter.

## **2.1 La survie d'un genre : tentative d'explication**

Indéfectiblement marqué par son style expressionniste, lui-même lié à l'utilisation du noir et blanc, correspondant à l'acception d'une posture maniériste, le film noir classique perd une de ses influences majeures lorsque la couleur fait son apparition. Pourtant, dans un contexte où les grands studios hollywoodiens virent leur influence s'amoindrir considérablement, ce genre a tout de même su trouver dans son potentiel référentiel fort et son rôle cathartique de quoi assurer sa survie.

---

<sup>207</sup> Voir P. Brion, *Le film noir*, op. cit. ou F. Guérif, *Le film noir américain*, Paris : Denoël, 1999.

### 2.1.1 Le déclin des studios et des grands genres

Avant d'évoquer à proprement parler le déclin des grands studios hollywoodiens, responsables, faut-il le rappeler, de l'épanouissement de genres tels que la comédie musicale, le western ou le film noir, un rappel historique est nécessaire. Dans les années 1930, Hollywood est dominé par cinq grands studios, les *majors* (*Paramount*, *MGM*, *RKO*, *Warner* et *20th Century Fox*, également appelés les *big five*), qui se partagent, sans autre concurrence, la production, la distribution et l'exploitation de la majorité des films. Supervisant l'ensemble du processus de fabrication d'un film, de son tournage à sa sortie en salles – un mécanisme appelé processus d'intégration vertical –, ces cinq compagnies se partagent ainsi la plupart des profits de l'industrie. Pourtant, il existe dans la législation américaine une loi, le *Sherman Antitrust Act*, promulguée en 1890, qui vise à garantir la concurrence et à limiter les abus de position dominante. Mais malgré une première tentative ratée de procès en 1912, il faudra attendre 1938 pour que cette contradiction soit réellement débattue, cette fois sous la houlette du gouvernement de Franklin Roosevelt. Sous la pression des rares exploitants de salles indépendants et des trois studios dits *minors* qui ne possèdent pas de salles (*Columbia*, *United Artists* et *Universal Pictures*), une enquête officielle est menée tendant à prouver que les *big five* empêchent le marché de fonctionner conformément aux règles établies. Pendant la guerre, le procès sera suspendu, mais le Congrès en profitera néanmoins pour contraindre les studios à restreindre leur pratique de *block booking* (soit la vente aux exploitants d'ensemble de films indissociables) tout en limitant également la construction de nouvelles salles. En 1944, le procès reprend pour aboutir en 1948 à la promulgation du décret *Paramount* – une décision juridique plus tard appelée le *divorcement* – qui poussera le gouvernement à édicter une nouvelle loi antitrust empêchant le monopole des *majors*.

en les obligeant à séparer leurs activités de distribution et de production en se départissant de leurs salles.

L'alliance salles-studios brisée, ce sont avec elle les doubles programmes qui disparaissent. Or, ces doubles programmes étaient un des nids les plus confortables des *B-Movies*, eux-mêmes une des formes d'expression les plus aisées du film noir. Pourtant, si la pratique des doubles programmes tend à disparaître, les *B-Movies*, eux, ne s'évanouissent pas complètement. Cette évolution ne se fait cependant pas au profit des films noirs. Durant les années 1950, Hollywood semble en effet s'apercevoir de l'existence d'une jeunesse américaine. Les *Drive-Ins* se développent et les studios, bien conscients de l'attrait du *rock'n'roll* et des films de science-fiction sur cette jeunesse, s'empressent de peupler ces écrans de série B réalisées à peu de frais, axées sur des invasions extra-terrestres (comme *Plan 9 From Outer Space* réalisé par Ed Wood 1959) ou servant d'écrin aux jeunes vedettes montantes du rock comme Elvis Presley (*Jailhouse Rock*, Richard Thorpe, 1957 ou *Viva Las Vegas*, George Sidney, 1964).

Pourtant, malgré ces relatifs succès populaires, le Hollywood des années 1950 est bouleversé par une crise qui ébranle très sérieusement ses fondations économiques. Le climat d'après-guerre a changé, le public n'est plus au rendez-vous et le *star system* lui-même commence à perdre de son aura. D'autant qu'un nouvel ennemi à la redoutable puissance apparaît : la télévision. Comme le disait magnifiquement Serge Daney :

Années 50 : la télé (qui ne sait encore rien de ses pouvoirs) et le cinéma (qui commence à réfléchir sur les siens, qui se livre à l'introspection) se croisent [...]. La télé n'est pas venue après le cinéma, pour le remplacer. Elle est venue quand le cinéma a cessé d'être immortel.<sup>208</sup>

La télévision est en effet un concurrent de taille pour Hollywood et plus particulièrement pour les genres. Ainsi, le western qui connaît un véritable renouveau depuis le coup d'éclat de John Ford en 1939, *Stagecoach*, se voit néanmoins sérieusement concurrencé, dans le milieu des années 1950, par une série de westerns réalisés pour la télé, beaucoup moins onéreux. Leur succès est immédiat. La série *Gunsmoke*, commencée en 1955, continuera ainsi pendant près de vingt ans. *Bonanza*, quant à elle, saura mettre à profit l'arrivée de la couleur pour fidéliser les téléspectateurs de 1959 à 1973. En outre, pour s'adapter au goût du jour, ces séries abandonneront progressivement la figure solitaire et datée du cow-boy pour lui préférer celles du fermier bon père de famille (*Little House on the Prairie*), du trappeur (*The Life and Times of Grizzly Adams*) ou encore du propriétaire terrien soucieux de faire fructifier ses revenus (une direction qu'assumera plus tard la série *Dallas* et ses éternelles batailles pour la maîtrise des champs de pétrole)<sup>209</sup>. Cependant, après la guerre du Vietnam, la morale parfois manichéenne de ces séries ne s'accorde plus à l'air du temps et le western télévisé finit par disparaître (bien qu'aujourd'hui des séries comme *Deadwood* ou *Carnival* y puisent encore la majorité de leurs références).

---

<sup>208</sup> S. Daney, « Comme tous les vieux couples, cinéma et télévision ont fini par se ressembler » dans *Ciné journal. Volume I, op. cit.* p. 106-107 et p. 105.

<sup>209</sup> Voir l'article « Television Westerns », [http://en.wikipedia.org/wiki/TV\\_Western](http://en.wikipedia.org/wiki/TV_Western), page consultée le 20 novembre 2007.



De la même façon, des feuilletons<sup>210</sup> « noirs » (qui n'ont ni le souci esthétique ni le ton subversif de leurs lointains cousins en 35 mm) envahissent le petit écran. Car si le film noir coûte peu aux studios, le feuilleton noir, ne nécessitant souvent d'autres décors que celui de la rue, est, lui, encore moins onéreux. Ayant acquis une popularité certaine au cinéma, le film noir est en outre du pain béni pour la télévision qui n'hésite d'ailleurs pas à en récupérer codes et réalisateurs. Ainsi, en 1952, Robert Aldrich réalise quelques épisodes des séries *China Smith* et *Four Star Playhouse*. John Cassavetes pose également son empreinte sur plusieurs épisodes de *Johnny Stacatto* en 1959. La série *Alfred Hitchcock Presents...* devient un vrai succès populaire dans les années 1950 et 1960. *The Third Man*, adapté, tout comme la version filmique réalisée par Carol Reed en 1949, du roman de Graham Greene, ravit le public de la BBC entre 1959 et 1964. Même *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) est adapté en feuilleton noir en 1955 puis en 1983. Comme le note James Ursini :

*The noir style and themes have informed a significant number of important television shows since the medium's inception in the late 1940s particularly in the 1950s and 60s in what might be called TV's « classic period » of noir with its black-and-white programs.*<sup>211</sup>

Pourtant, contrairement aux westerns télévisés, les feuilletons noirs connurent, eux, un succès qui ne se dément toujours pas aujourd'hui, que l'on songe aux grands succès des années 1980 et 1990 comme *Mike Hammer*, *Magnum*, *Law and Order*, *Chips* ou *Miami Vice* (réalisée par le cinéaste Michael Mann qui, juste retour des choses, vient justement de l'adapter en film) ou aux succès contemporains de *The Shield*, *Veronica Mars* ou *The Wire* (un feuilleton dont plusieurs épisodes sont d'ailleurs scénarisés par les nouveaux talents du roman noir tels Dennis Lehane ou

---

<sup>210</sup> Pour éviter toute confusion avec la Série Noire, j'emploierai plutôt la dénomination feuilleton noir pour évoquer ces séries télévisées.

<sup>211</sup> J. Ursini, « Angst at Sixty Fields Per Second » dans *Film Noir Reader*, op. cit., p. 276.

George Pelecanos). En réalité, ce succès télévisuel du noir pourrait même expliquer une des raisons de sa survie. Avant de revenir au grand écran et d'y poursuivre une carrière florissante parallèle à celle entreprise à la télévision, le noir, contrairement au western et à la comédie musicale, sut en effet s'adapter aux capacités de la petite lucarne et tirer habilement profit d'un média qui menaçait pourtant l'art cinématographique afin de ne pas disparaître du champ de vision des spectateurs. Todd Erickson précise :

*[In the sixties] the noir sensibility never completely died. It remained dormant in the American cinema for nearly two decades, being kept alive through television series that paid homage to it, such as The Fugitive, Dragnet, Lineup and Peter Gunn. The seventies brought motion picture retrospectives, cable television, premium movie channels, and home video, all stimulating more demand for programming and greater interest in the original movement among film critics, historians and filmmakers.*<sup>212</sup>

Mais le film noir mit du temps à revenir au grand écran. Car pour faire face à cette nouvelle concurrence de la télévision, ainsi qu'à la création de nombreux studios indépendants, l'industrie cinématographique hollywoodienne adopta deux solutions qui ne le favorisèrent pas. La première consistait à battre la télévision sur son propre terrain en produisant elle-même un grand nombre de séries et de films spécialement pour le petit écran (et plus tard de films mineurs directement réalisés pour le marché de la vidéo, les fameux *direct-to-video*). L'industrie sut également mettre à profit ses catalogues en vendant les droits de diffusion de ses « vieux » films à la télévision (vers la fin des années 1950, ces ventes de diffusion constituaient même la principale source de revenus des studios). La deuxième solution se trouva dans les films eux-mêmes. Hollywood décida de miser sur la production de grands spectacles

---

<sup>212</sup> T. Erickson, « Kill Me Again : Movement Becomes Genre » dans *Film Noir Reader*, op. cit., p. 311.

éblouissants, en couleurs et avec effets, auxquels, il faut l'avouer, la télévision n'aurait jamais pu rendre justice. Le Cinémascope et le Vistavision furent développés. Et les producteurs décidèrent de mettre ces inventions techniques au service d'adaptations de « grands romans classiques », tel *War and Peace* (King Vidor, 1956, adapté de l'œuvre de Léon Tolstoï), pour pouvoir profiter du capital de succès déjà acquis de ces œuvres et s'assurer un auditoire ainsi qu'à celui de spectaculaires superproductions, appelées les *runaway productions*, tournées à moindres frais à l'étranger, comme dans les studios italiens de *Cinecittà* (de nombreux péplums comme *Ben-Hur* de William Wyler en 1959 y seront entre autres réalisés). Malgré les protestations, notamment des syndicats californiens soucieux de protéger l'emploi local, ce nouveau modèle influencera la production hollywoodienne pour l'avenir (les productions de *blockbusters* récents relèvent encore de ce même esprit). Cette délocalisation avant l'heure peinera pourtant, comme je l'expliquerai plus tard, à remettre Hollywood sur les rails.

Hormis ce contexte, deux autres éléments ayant modelé la production de cette époque doivent être pris en compte. D'une part, la nouvelle popularité de la parodie, fondée sur une mise à distance moqueuse des codes génériques rendant ceux-ci presque impossibles à appliquer classiquement par les futurs cinéastes (*Some Like It Hot* de Billy Wilder, 1959, est ainsi teinté d'éléments parodiant le film de gangsters, *The Nutty Professor* de Jerry Lewis réserve le même sort au film fantastique, et plus particulièrement au récit classique *Dr Jekyll and Mr Hyde*, en 1963). D'autre part, les avancées proposées par les expérimentations de la modernité européenne, incarnée entre autres par la Nouvelle Vague française, le néo-réalisme italien, le cinéma *novo* brésilien ou le cinéma direct québécois, influencent de plus en plus les cinéastes américains, notamment quant à leur rapport au réel. Épuisés par un tel contexte, les grands studios s'éteignent peu à peu, étant, pour les plus « chanceux » d'entre eux

comme *Universal*, rachetés par de grands groupes financiers soucieux de diversifier leurs activités. Il est ainsi facile de comprendre que dans l'industrie hollywoodienne de ces années, il reste peu de place pour les grands genres classiques. Mais profitant de la brèche ouverte par cette crise du système en place, certains d'entre eux surent néanmoins trouver une façon de prospérer hors des cadres établis.

Le film noir qui évolua de façon quasi constante et continue, contrairement au western et à la comédie musicale, en offre un excellent exemple. Il faut ici souligner que, durant cette période sombre, malgré son déclin dans le cœur des studios et malgré la concurrence que lui faisait le nouveau genre dont le public était friand : le film d'espionnage – la série des James Bond et son exotisme sexy et insolite ayant pavé la voie –, le film noir continuait à avoir ses fervents défenseurs. Ainsi, à la fin des années 1950, les ciné-clubs new-yorkais organisent des rétrospectives, comme celle consacrée au cinéaste Edgar G. Ulmer. Un festival Humphrey Bogart a lieu à Cambridge en 1964 et dès les années 1970, plusieurs *remakes* des grands classiques du noir sont réalisés (*The Killers* par Don Siegel en 1964 ; *Farewell My Lovely* par Dick Richards en 1975 – remake du *Murder My Sweet* d'Edward Dmytryk, 1944 – ; *Thieves Like Us* par Robert Altman en 1974 – remake de *They Live by Night* de Nicholas Ray, 1948 – ou *The Big Sleep* par Michael Winner en 1978).

Ceci n'explique que très partiellement le retour du film noir au grand écran et il convient ici d'évoquer les racines littéraires de ce genre. Sorte d'inépuisable réservoir à scénario, le roman noir ne s'est pas éteint avec la chute des studios, loin de là ! Les *pulps*, dans lesquels étaient publiés les écrits *hard-boiled*, étaient certes en voie de disparition dès 1941. La pénurie de papier pendant la guerre en fut une raison, mais deux autres causes de la disparition des *pulps* furent, au contraire, à la source du

renouveau du roman noir (au point que l'on peut même évoquer un véritable âge d'or du genre entre 1945 et 1970). La première tient au développement du livre de poche. Dès 1939, *Pocket Books* lance les *paperbacks*, des rééditions à grand tirage, en petit format et à petit prix, de romans à succès. Le public adhère massivement à ces nouvelles éditions (l'exemple de *The Long Wait* de Mickey Spillane réédité en *paperback* en 1952 et vendu au nombre considérable de trois millions d'exemplaires en une semaine est à ce titre flagrant<sup>213</sup>). En 1950, encouragée par ce succès, la maison Fawcett lance alors la collection *Gold Medal Books* pour éditer directement des romans originaux en livre de poche (l'exemplaire coûte 25 cents !). Cette stratégie d'édition contribue à redonner au roman noir une place de choix et à rendre ses nouveaux « héros » (Chester Himes, David Goodis, Jim Thompson ou plus récemment James Ellroy, Elmore Leonard, Dennis Lehane et George Pelecanos) aussi populaires que leurs prédécesseurs. Une seconde cause du développement du roman noir vient appuyer ce mouvement : sa métamorphose en bande dessinée. Si celles-ci apparaissent dès 1931 dans le *New York Daily News* où Chester Gould donne vie au célèbre détective Dick Tracy, vers 1950 les *daily strips* (les bandes quotidiennes) criminelles dans les journaux sont devenues aussi populaires que les romans. Encore plus proche du cinéma par son utilisation de l'image, cette tendance ira même en se raffinant et en se durcissant lorsque les auteurs se mettront à exprimer leurs visions dans des ouvrages davantage destinés aux adultes : les *graphic novels* (que l'on pense à celles de Frank Miller comme *Sin City* ou d'Alan Moore comme *V for Vendetta*, d'ailleurs récemment adaptées au cinéma par Robert Rodriguez en 2005 – Quentin Tarantino réalisa deux longues séquences de ce film – et James McTeigue en 2006). Qu'elles aient pris la forme de bande dessinée ou de roman, ces évolutions ont certainement joué un rôle majeur dans l'évolution du film noir qui put y trouver une source d'inspiration quasi inaltérable.

---

<sup>213</sup> E. Borgers, « L'âge d'or du roman policier noir américain », mai 2004, [http://www.geocities.com/polarnoir/pbo\\_usa.html](http://www.geocities.com/polarnoir/pbo_usa.html), page consultée le 6 mai 2006.

Mais d'autres raisons peuvent encore expliquer les raisons de la survie du film noir à la crise hollywoodienne. Je l'ai déjà noté, le film noir ne nécessitait pas de moyens de production énormes. Ce qu'il montrait à l'écran était somme toute assez quotidien, assez simple et ne nécessitait pas la construction de décors luxueux, au contraire, par exemple, du mélodrame dont « la couleur, la musique, l'éclat des actrices, l'écran large (CinémaScope ou formats dérivés) reconstituent une forme de drame spectaculaire, quasiment opératique<sup>214</sup> » et de la comédie musicale et de ses spectacles fastes et gigantesques où les *girls* des revues portent d'extravagants costumes, deux genres qui dépendaient plus largement de l'organisation concentrée et globale mise en place par les studios. En outre, si le film noir tirait une crédibilité certaine de sa capacité à être le plus proche possible du réel, la comédie musicale, elle, préférait diffuser un esprit de légèreté fantaisiste, mêlant onirisme et naïveté, peu apte à traverser les années. Par conséquent, pour trouver des solutions à la crise financière qui les menaçait, les studios préférèrent abandonner la production de comédies musicales, jugées trop chères par rapport aux bénéfices qu'elles permettaient d'engranger. D'autant que les vedettes du rock naissant semblaient bien plus susceptibles d'attirer le public que les pirouettes, mêmes virtuoses, de Fred Astaire. Ces films musicaux (suivis par les films concerts dans les années 1970 et les adaptations de spectacles de Broadway) symbolisèrent l'affadissement de la comédie musicale classique n'arrivant pas à s'adapter au goût du jour et apparaissant aux nouveaux publics comme une forme générique vieillotte et surannée. Jacqueline Nacache tire ce bilan :

---

<sup>214</sup> J.-L. Bourget, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris : Armand Colin, 2005, p. 27.

Forme la plus avouée du spectacle vers lequel a toujours tendu le cinéma hollywoodien, la comédie musicale n'a pas survécu à l'âge des studios, parce qu'elle avait, plus qu'aucun autre genre, partie liée avec le studio system. La réunion de talents qu'elle exigeait (auteurs-compositeurs, interprètes, danseurs, chorégraphes, décorateurs et costumiers) était d'autant plus impressionnante que les contributions de tous ces spécialistes, strictement orchestrées par la production, se fondaient dans une harmonie d'où toute impression de travail et d'effort était rigoureusement bannie [...]. Avec la comédie musicale s'est également éteinte une idéologie du bonheur qui représentait un des aspects les plus puissants de la philosophie hollywoodienne, et que légitimaient complètement les impératifs du code de production ; peu de films étaient plus « familiaux », plus conformes à la pudeur et à la morale, que les joyaux musicaux de la MGM.<sup>215</sup>

Des raisons semblables peuvent expliquer l'absence de véritable retour du western. Distillant ses mythes des grands espaces et des origines et fondé sur une littérature existant depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, le western est, à l'instar de la comédie musicale, un genre lyrique, idéalisant et utopique. En outre, presque malgré lui, par son évocation d'une période révolue (le *Far West*) et d'une mythologie relative à l'expansion territoriale (le *wilderness*), il reste un genre daté, au mieux nostalgique d'un certain système de valeurs où « les bons et les méchants » pouvaient être clairement identifiés, au pire ressassant un même discours sur d'indétrônable icônes (le cow-boy, le saloon, le colt, le désert). Malgré quelques exemples isolés où des réalisateurs ont déconstruit ces stéréotypes avec succès (dont les plus probants seraient *Dead Man* de Jim Jarmusch en 1995 et *There Will Be Blood* de Paul Thomas Anderson en 2008), le western ne me semble en effet pas avoir su se renouveler de façon globale, condamné par ce terrible paradoxe : « en se modernisant, l'Ouest perd son âme ; en s'efforçant de la garder, il devient anachronique.<sup>216</sup> » Le noir, dès ses débuts, optait au contraire pour la carte de l'ambiguïté en « dévoil[ant] l'envers tordu

<sup>215</sup> J. Nacache, *Le film hollywoodien classique*, Paris : Nathan, 1995, p. 90 et 95.

<sup>216</sup> J.-L. Bourget, *Hollywood, la marge ou la norme*, op. cit., p. 47.

et défait de l'Amérique bien-pensante et puritaine de la guerre froide.<sup>217</sup> » Michel Ciment souligne avec raison : « à l'espace du western ouvert, horizontal et optimiste s'oppose le décor urbain vertical, oppressant et pessimiste du film criminel.<sup>218</sup> » Et après que le public eût goûté à l'ambiguïté noire, à ses questionnements éthiques et moraux beaucoup plus proches des réalités psychologiques des spectateurs, à sa modernité urbaine liée au présent, à ses icônes plus réalistes donc moins sujettes à leur transformation en archétypes, il paraissait difficile de revenir à cette vision plutôt primitive et ancienne de la vie.

Le western classique souffrait en outre d'une terrible concurrence venue d'Italie : celle du western-spaghetti, un mouvement principalement (voire uniquement) représenté dans les films de Sergio Leone, axés sur une relecture critique du genre original. Ainsi, *Per un pugno di dollari* (1964) « procède d'une entreprise critique vis-à-vis des conventions et des mythes établis par le genre. Le réalisateur s'applique à subvertir les valeurs du western classique et y associe, au passage, un ton, une cadence, une morale inédites.<sup>219</sup> » Devant cette impossibilité de faire revivre la version classique du western, des réalisateurs comme Monte Hellman (*The Shooting*, 1967) ou Sam Peckinpah (*The Wild Bunch*, 1969) tentent de concurrencer directement cette nouvelle tendance italienne en réalisant des films beaucoup plus violents, épurés et rageurs. Avant eux, Raoul Walsh (*Pursued*, 1947), Sam Fuller (*Forty Guns*, 1957) ou John Huston (*The Misfits*, 1961) y avaient aussi exprimé de véritables visions d'auteurs en stylisant ses codes archaïques et en empruntant d'ailleurs au film noir quelques-unes de ses déterminations psychologiques et thématiques, comme le fatalisme, la solitude, la désillusion ou de ses caractéristiques

---

<sup>217</sup> A. de Baecque, *La cinéphilie*, op. cit., p. 231.

<sup>218</sup> M. Ciment, *Le crime à l'écran*, op. cit., p. 15.

<sup>219</sup> A. et O. Virmaux, « Western européen » dans *Dictionnaire du cinéma mondial*, op. cit., p. 818.



formelles comme le flash-back, les ombres et lumières ou les contre-plongées dramatiques. D'autres avaient encore essayé de le dépoussiérer en rendant sa vision de l'Ouest moins manichéenne, en faisant, par exemple, un portrait plus valorisant et plus empathique des Indiens (*Apache*, Robert Aldrich, 1954) ou en étant plus politiques (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952 dans lequel une bourgade refuse son aide à son ancien shérif, métaphorisant par là l'attitude hypocrite et passive de plusieurs durant le McCarthysme). Mais même si son commentaire prête à discussion en raison de son caractère définitif, j'épouserai néanmoins ce que dit Alex Cox, dans un article du *Guardian* consacré à la mort du western : malgré ces tentatives, « *none of these films matched the raw energy and original darkness of Kiss Me Deadly or The Big Knife. Unlike the noirs, these westerns seem dated, and difficult to watch today.*<sup>220</sup> »

Hollywood n'était en outre certainement pas prêt à soutenir ces visions subversives, notamment dans le cadre d'un genre aussi mythique et fondateur de l'identité américaine et préféra donc laisser le terrain du western en jachère pour mieux reconquérir son audience sur celui du film de guerre conservateur, viril et patriotique. John Wayne, héros mythique du western, symbolisa d'une certaine façon cet abandon en coréalisant, avec Ray Kellogg et Mervyn LeRoy, et en interprétant le rôle principal de *The Green Berets* en 1968.

---

<sup>220</sup> A. Cox, « A Bullet in the Back » dans *The Guardian*, 5 mai 2006, <http://film.guardian.co.uk/features/featurepages/0,,1767669,00.html>, page consultée le 5 mai 2006.

*Peckinpah, Leone and Hellman forced the western to evolve. But they also pushed it in the direction where studios, in the pockets of oil companies and big media conglomerates, didn't want it to go: towards individualism and anarchy. The western approached meltdown as a result [...]. It was a crisis point. The genre, which had once been a celebration of traditional American values of self-reliance and individuality, had forked. Its reactionary tendency - the films of Burt Kennedy and Wayne - had hit a brick wall. Its revolutionary tendency was postmodern, respecting neither genre nor linear narrative: the cowboy version of punk. Hollywood was wasting money on the former, and afraid of the latter. It didn't want any more individualism; it needed reactionary stories, with heroes who worked willingly for the rancher, for the military, for the man. The hero was no longer the outlaw. He was the corporate secret agent played by Harrison Ford, the patriotic airman played by Tom Cruise. He was the vengeful cop played by Bruce Willis, or the vengeful fireman, or war hero, or robot, played by an Austrian weightlifter...*<sup>221</sup>

Ces raisons, et d'autres que je m'appête à évoquer, expliquent bien certainement pourquoi la production filmique de films noirs réussit progressivement à retrouver toute son importance. Au point que « *by the 1990's, noir had acquired the aura of art and had evolved into what Dennis Hopper describes as "every director's favorite genre"* ».<sup>222</sup>

---

<sup>221</sup> A. Cox, « A Bullet in the back », *op. cit.*

<sup>222</sup> J. Naremore, *More Than Night. Film Noir in its Contexts*, Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1998, p. 28.

### 2.1.2 Le potentiel référentiel fort du film noir

Aujourd'hui encore, le genre noir fascine. Que ce soit dans sa version classique (à San Francisco, sont organisés, pour dix dollars, des *Dashiell Hammett Walking Tour*) ou dans ses versions modernes (dans la liste des cinquante films les plus populaires des années 1990 dressée par le site Internet Imdb<sup>223</sup>, seize longs-métrages au moins relèvent du film noir nouveau genre), de nombreuses preuves existent de cette incessante popularité. Car si les codes établis pour ce genre étaient, dans leur version classique, circonstanciels à leur époque, ceux-ci surent pourtant évoluer pour s'adapter aux périodes suivantes. Le potentiel référentiel fort de ce genre a en effet permis une évolution de ses formes et un jeu avec les attentes des spectateurs. Pourtant, outre cette adaptabilité sociologique, une autre raison peut être évoquée. Ainsi, selon Pierre Sorlin :

Les intrigues auxquelles ils [les protagonistes du film noir] se trouvent mêlés échappent à la fin des années 40 : abstraction faite de son style, le film noir déroule une histoire qui n'appartient à aucune époque déterminée. Dans une large mesure, les films noirs « datent » moins que les autres *detective stories* parce qu'ils sont relativement intemporels : leurs héros n'ont pas la lourdeur des gangsters à problèmes des années 30.<sup>224</sup>

La question mérite d'être soulevée : d'où vient cette intemporalité ? Dans le contexte de son émergence avant-guerre, le film noir pouvait profiter d'un climat favorable aux intellectuels. Une élite puissante s'était constituée à Hollywood grâce à

---

<sup>223</sup> <http://www.imdb.com/chart/1990s>, page consultée le 11 mai 2006. Aux côtés des films des frères Coen et de Quentin Tarantino, on retrouve ainsi *The Usual Suspects* (Bryan Singer, 1995), *Goodfellas* (Martin Scorsese, 1990), *Se7en* (David Fincher, 1995), *L.A. Confidential* (Curtis Hanson, 1997), *Heat* et *The Insider* (Michael Mann, 1995 et 1999) ou encore *Lock, Stock and Two Smoking Barrels* (Guy Ritchie, 1998).

<sup>224</sup> P. Sorlin, « The Dark Mirror » dans *L'avant-scène Cinéma* n° 329-330, *op. cit.*, p. 10.

l'arrivée de scénaristes et d'acteurs venus de New York, leur rigoureuse formation théâtrale en tête. Sans réelle opposition du gouvernement Roosevelt, ces intellectuels y créèrent alors des syndicats tout en affichant ouvertement leurs sympathies communistes. Mais après guerre, cette situation changea. Roosevelt mort en 1945, le vice-président Harry Truman prend sa place avant de se faire élire président en 1949. Après avoir pris la décision de lancer deux bombes nucléaires en 1945, le nouveau président s'engage alors dans un long et prenant combat contre le communisme. La *Central Intelligence Agency* est créée en 1947, le plan Marshall visant à aider l'Europe occidentale mis en place la même année, les États-Unis deviennent un partenaire majeur dans la création de la *North Atlantic Treaty Organisation* en 1949 et le pays s'engage encore dans un combat aux côtés de la Corée du Sud envahie par la Corée du Nord communiste en 1950. Ce contexte où les domaines militaires et de la finance ont pris une importance accrue et déterminante a une influence sur le monde artistique. La chasse aux sorcières prend, en effet, une ampleur terrible et, après avoir demandé l'aide du Congrès contre « les infiltrations communistes » dans le *Waldorf Astoria Statement* en 1949 (qui affirmait « *We request Congress to enact legislation to assist American industry to rid itself of subversive, disloyal elements* »), Hollywood se rend compte de l'absolue nécessité de se « tenir à carreau ». Sauf exceptions, les récits s'édulcorent, n'évoquant qu'avec prudence la réalité américaine ou mondiale, préférant développer des morales simples et à visée universelle au détriment des commentaires sociaux et critiques. « Les nouveaux scénaristes n'ont pas l'expérience du roman, ni de la scène ; ils n'ont pas de message à transmettre, ne luttent pas pour des causes planétaires.<sup>225</sup> » Or, si cela fait perdre au film noir une partie de sa force narrative et critique, cela lui fait également gagner une forme d'intemporalité. Certes, il faut ici rappeler qu'au-delà de leur propension critique, la grande majorité des films, qu'ils soient de genre ou non, noirs ou non, reposent sur des thèmes universels et intemporels (l'amour, la haine...) utilisables par les cinéastes

---

<sup>225</sup> P. Sorlin, « The Dark Mirror » dans *L'avant-scène Cinéma* n° 329-330, *op. cit.*, p. 10.

en tout temps et en tous lieux. S'il limite son commentaire au film noir, c'est ce que rappelle Michael Mann, interrogé sur ses deux films *Thief* (1981) et *Manhunter* (1986) :

*The questions about our society that cause the thematic ideas behind both pictures are the same thematic ideas that were prevalent in the forties and the fifties (more the forties, pre-McCarthyism) and channel one into the same cinematic tools and formal devices to tell these stories: man, man's condition, living a contradiction. These are modernist problems and have their roots in themes apropos to the forties and early fifties and to Weimar Germany in the 1920's.*<sup>226</sup>

Cette intemporalité thématique du noir est, à cette époque, mise à nu et exhibée (sans que cela ne soit intrinsèquement lié aux capacités d'évolution du genre). Mais dès les années 1970, une nouvelle vague de films noirs parviennent néanmoins à retrouver le mordant de leurs ancêtres. Faut-il y voir un hasard ? : c'est également au cours de cette période que le noir devient un concept théorique aux États-Unis. À l'écran, comme dans les milieux universitaires, le noir renaît. Cette renaissance me paraît en partie liée au fort système de codification du genre. Fondé sur des éléments thématiques et formels très typés, le noir était en effet, pour les nouveaux auteurs, une sorte de « recette » aux ingrédients bien connus qu'il était dès lors plus facile de faire évoluer et à partir de laquelle il était plus aisé de développer son propre style. Rappelons en effet que la définition même du style (notamment dans un cadre générique) relève de cette façon qu'il a de se développer par rapport à des conventions déjà existantes. L'ambiance des années 1960 et 1970 est en outre plus que favorable aux expérimentations stylistiques, aux libertés et aux audaces formelles (c'est le moment de l'émergence des Nouvelles Vagues mondiales, qu'elles soient française, brésilienne, allemande ou québécoise). L'on pourrait alors rétorquer qu'à

---

<sup>226</sup> M. Mann cité par T. Erickson, « Kill Me Again. Movement Becomes Genre » dans *Film Noir Reader*, op. cit., p. 320.

l'instar du film noir, la comédie musicale et le western se fondaient eux aussi sur un ensemble de codes très marqués. Rien n'est plus exact, mais à l'inverse du noir, les codes de ces autres genres étaient, eux, beaucoup plus difficiles à faire évoluer, puisqu'extrêmement marqués, cantonnés qu'ils étaient à un monde onirique et fantaisiste peu moderne ou à un passé révolu (même les récents essais pour revitaliser le western, comme *Unforgiven* de Clint Eastwood, 1992, ou *Brokeback Mountain* d'Ang Lee, 2005, se situent dans un cadre temporel passé, 1880 pour le premier qui métaphorise en outre le déclin du héros de western en mettant en scène un Clint Eastwood vieillissant et fatigué, les années 1960 pour le second – et s'il est évidemment toujours possible de réinventer le passé et dans ce cas le genre, ces films ne me paraissent pas l'avoir réussi). Réinterprétant constamment le monde qu'il décrit à l'écran, marqué par une contemporanéité soutenue de ses codes et de ses intrigues au présent de son contexte de production, le noir a ainsi pu s'adapter (les figures du policier ou même de la femme fatale peuvent en effet encore aujourd'hui s'observer dans la société ; celle du cow-boy ou de la meneuse de revue plus difficilement). Ainsi, si la ville a changé depuis les années 1950, un excellent reflet de cette évolution peut être observé dans le répertoire visuel du film noir qui transcende bien souvent la simple enquête pour devenir une étude de mœurs en « s'identi[ant] toujours au présent de la ville dont il reflète les soubresauts.<sup>227</sup> »

*[The traditional metropolis], with its fabric of neighborhoods, familiar landmarks, and negotiable pedestrian spaces, [gave way to] an increasingly decentralized America knitted together by highways, television and radio, [resulting in the apparent demise of classic noir, and its rebirth in] centrifugal [movies of the postmodern era.]<sup>228</sup>*

---

<sup>227</sup> M. Ciment, *Le crime à l'écran*, op. cit., p. 14.

<sup>228</sup> E. Dimendberg, "Kiss the city Goodbye" dans *Lusitania* 7, printemps 1996, p. 56-57, cité par J. Naremore, *More Than Night*, op. cit., p. 169.

Le réalisme du film noir explique également pourquoi celui-ci sut s'adapter au nouveau contexte de production non censuré. Rappelons que plusieurs codes noirs furent, d'une certaine façon, modelés par l'application du code de censure qui régissait Hollywood. Grâce à ces interdits, le genre prit un malin plaisir à suggérer et à jouer de l'ambiguïté, rendant dès lors ses archétypes encore plus troublants. Or, dans les années 1960, ce code tomba en désuétude, marquant d'une certaine façon la fin de la période hollywoodienne classique. Violence et érotisme pouvaient alors envahir les écrans sans craindre de pénaliser les films, ce qui, évidemment, engendra chez les spectateurs un besoin toujours plus grand de voyeurisme. Dans ce contexte, il était dur pour la comédie musicale de s'adapter. Usant de la métaphore sexuelle à foison, elle n'aurait pu être davantage érotisée sans risquer de se dénaturer en quittant le monde du rêve inoffensif. De la même façon, le western, en raison de son contexte, ne pouvait réellement refléter les évolutions dans la représentation de la violence sous peine de devenir anachronique et de perdre de sa crédibilité. L'on aurait pu alors croire que le noir, en perdant sa force de suggestion, perdrait de sa puissance d'évocation. Il n'en fut rien. Le genre put en effet compter sur ses fondations ultraréalistes pour intégrer naturellement les nouvelles façons de représenter, assimilant sans difficulté les nouveaux codes issus du fantastique (*Dead Ringers* de David Cronenberg 1988), la violence de plus en plus crue (*Mean Streets* de Martin Scorsese, 1973) ou l'érotisme le plus affiché (*Body Double* de Brian de Palma, 1984).

Les codes noirs (comme le flash-back et la voix-off) ou ses thèmes de prédilection (la sexualité et l'urbanisme), inspirés à l'origine par les jeunes courants de la psychanalyse et de l'existentialisme, étaient dès le départ intrinsèquement liés à une certaine idée de la modernité. Apparue en histoire de l'art avant la Première Guerre mondiale, mais conceptualisée dans les années 1960 (à l'instar du film noir qui ne fut conceptualisé qu'*a posteriori* en ses terres d'origine), le modernisme peut, à de

nombreux points de vue, être utilisé pour comprendre le monde noir. James Naremore fonde d'ailleurs sa thèse sur cette idée :

*If modernism did not directly cause the film, it at least determined the way certain movies were conceived and appreciated. There was, in fact, something inherently noirlike in the established tradition of modern art [...]. Like modernism, Hollywood thrillers of the 1940s are characterized by urban landscapes, subjective narration, nonlinear plots, hard-boiled poetry, and misogynistic eroticism; also like modernism, they are somewhat « anti-American », or at least ambivalent about modernity and progress.<sup>229</sup>*

Une différence importante distingue tout de même le modernisme tel qu'entendu par l'histoire de l'art du modernisme du film noir. Artistiquement, le modernisme émanait d'une certaine élite intellectuelle et ne concernait, à ses débuts, que des cercles assez fermés. *A contrario*, le film noir, lui, provenait des grands studios hollywoodiens dans le but commercial et avoué de faire venir dans les salles le plus de spectateurs possible. D'une certaine façon, le noir inventait donc une sorte de modernisme populaire, intégrant dans ses formes plus accessibles et populaires des idées d'auteur plus sophistiquées. Ce nivellement par le haut est d'ailleurs directement hérité de la démarche de la *hard-boiled school*. Exprimées dans des formats peu onéreux, les idées de ces écrits étaient, elles, parfaitement modernes et exigeantes :

---

<sup>229</sup> J. Naremore, *More Than Night*, *op. cit.*, p. 41 et p. 45.



*The only difference between Hammett and the high modernists was that he applied an emerging sensibility to popular adventure stories, attacking bourgeois culture from « below » rather than from above. [...] Although Chandler made his living in the popular media, his novels were grounded in a familiar high-modernist belief that the modern world is cheap, insubstantial, and destructive of true culture.*<sup>230</sup>

Cette habile utilisation de codes populaires dans lesquels se glissait un certain « auteurisme » permettait au film noir de jouir tant d'un succès en salles que d'un respect critique et intellectuel tangible. Le noir et blanc, bien qu'utilisé au début pour des raisons techniques et économiques, participait également de cette idée. Pouvant être utilisé aussi bien en studio qu'à l'extérieur, le noir et blanc apportait en effet au genre une certaine aura. Assorti d'un aspect documentaire, entendu comme reflétant au plus près la vérité, il aurait pu être abandonné beaucoup plus tôt par les studios. Les progrès techniques en offraient la possibilité dès le début des années 1940 (*Gone With the Wind* de Victor Fleming, entièrement en couleurs, date de 1939). Mais en 1947, seuls 12% des films américains, majoritairement des dessins animés et des comédies musicales, étaient en couleur<sup>231</sup>. Il faut dire qu'outre le coût élevé de la couleur (le Technicolor impliquait en effet l'utilisation de machines spécialisées très onéreuses), le noir et blanc avait un autre atout. Il insufflait aux films qui l'utilisaient un caractère plus sérieux, une respectabilité artistique, une modernité (« *darkness was central to modernist art of every kind*<sup>232</sup> »), tandis que la couleur restait associée à un certain esprit fantaisiste et spectaculaire, léger et frivole.

---

<sup>230</sup> J. Naremore, *More Than Night*, op. cit., p. 51 et p. 86.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 170-171.

*Color was associated with what Tom Gunning describes as the « cinema of attraction », or with carnivalistic films involving fantasy and utopian spectacle [...]. The black-and-white photographic style that we associate with film noir was therefore given legitimacy by virtue of the fact that it suggested both gritty realism and the highest aesthetic refinement (even today, black-and-white photography implies stylishness and sophistication).*<sup>233</sup>

Cette idée trouve encore d'ailleurs des échos dans notre cinéma contemporain. L'exemple récent de *Good Night, and Good Luck* (George Clooney, 2005) le prouve. Utilisé par le cinéaste pour respecter une véracité historique (les événements relatés par le film se situent dans les années 1950), le noir et blanc appose également sur le récit un vernis élégant et sophistiqué. Pourtant, malgré son impact certain sur la qualité des films, le noir et blanc laissa peu à peu place à la couleur dans les années 1950. Les progrès techniques en permettaient en effet une utilisation beaucoup moins onéreuse. Ainsi, au début des années 1950, au moment où l'industrie cinématographique cherchait de nouvelles façons de se démarquer de la télévision, Eastman Kodak invente une nouvelle pellicule, ne nécessitant ni laboratoire, ni appareils d'enregistrement particuliers. Le succès de cette pellicule est tel qu'en 1954, près de la moitié des films hollywoodiens sont réalisés en Eastmancolor<sup>234</sup>. Mais la télévision se dote rapidement, elle aussi, de ces améliorations et au milieu des années 1960, la couleur est devenue la norme. Elle est désormais considérée comme reflétant au mieux le réel, le noir et blanc apparaissant, lui, comme un reliquat du passé. Dans ces conditions néfastes au noir et blanc, la passerelle entre le film noir et le style expressionniste ayant été un des éléments essentiels de ce que j'ai nommé l'esthétique maniériste du genre, que pouvait devenir cette dernière ?

---

<sup>233</sup> J. Naremore, *More Than Night*, op. cit., p. 170 et p. 172.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 186.

Cette arrivée massive de la couleur a, certes, bouleversé le paysage du film noir, même s'il faut rappeler que les débuts de la colorisation dans le genre furent fastidieux :

*American filmmakers were unable and unwilling to spontaneously translate the cinematic vocabulary of the film noir to the widescreen, color format that was becoming the norm in american cinema's competition with television for the viewing audience.*<sup>235</sup>

Pour survivre, le noir finit pourtant par adopter ces nouvelles teintes. *Leave Her to Heaven* est ainsi réalisé par John M. Stahl en 1945 et *Rope* d'Alfred Hitchcock, en 1948, est présenté par son dossier de presse comme le premier film à utiliser la couleur « *for a suspenseful story of murder and detection.*<sup>236</sup> » Pourtant, même en abandonnant le noir et blanc, le genre sut préserver ses qualités maniéristes. Les angles de prises de vue, les profondeurs de champ, les compositions de plans, les contrastes pouvaient, en effet, encore être travaillés dans cette optique par les cinéastes. Prenons, par exemple, l'aspect inquiétant induit par le maniérisme. On le sait, les cinéastes classiques du noir jouaient avec brio des ombres et lumières pour suggérer l'instabilité, l'effroi, le danger. Or, la disparition du noir et blanc n'implique pas nécessairement la disparition des ombres. Les contrastes existent encore en couleurs. L'adaptabilité du style noir à la couleur a été maintes fois prouvée. Plus particulièrement, *Dial M. for Murder* (Alfred Hitchcock, 1954) ou *The Killers* (Don Siegel, 1964) en offrent de beaux exemples. Outre leur utilisation de figures classiques du film noir – les tueurs à gages – ces deux films présentent plusieurs scènes utilisant des éléments de style maniériste en couleur, que l'on songe à la scène de l'annonce du verdict du personnage joué par Grace Kelly dans *Dial M. for Murder*

---

<sup>235</sup> T. Erickson, « Kill Me Again : Movement Becomes Genre » dans *Film Noir Reader*, op. cit., p. 310.

<sup>236</sup> J. Naremore, *More Than Night*, op. cit., p. 187.

où celle-ci apparaît en gros plan, son visage nimbé d'une aura rouge, violette et orange comme si elle était en enfer, ou à une des premières scènes de *The Killers* où le cinéaste filme ses deux tueurs à gages dans un couloir d'école aux couleurs chaudes en désaxant ses cadrages, tantôt à droite, tantôt à gauche, rendant l'image aussi instable qu'inquiétante.

La couleur, bien qu'associée à une vision assez commerciale, « *mainstream* » du film (la plupart des Nouvelles Vagues mondiales utilisaient encore le noir et blanc, jugé plus artistique), fut même utilisée par certains cinéastes comme un élément essentiel de leurs visions d'auteur.

*Change became evident only in the second half of the decade, especially in two « art » thrillers by european directors, both of which used color schemes reminiscent of abstract-expressionist painting: Antonioni's Blow-up (1966) and John Boorman's Point Blank (1967).*<sup>237</sup>

Les cinéastes surent donc s'adapter à cette évolution sans faire perdre de ses qualités maniéristes au film noir. Ils surent préserver son ton si particulier en respectant ses déterminations sombres, paranoïaques et angoissantes tout en l'amenant au-delà des frontières de sa version classique, le transformant dès lors en « *néo-noir* ». Dans les années 1970, « *Hollywood has learned that color films about murder can be as somber and shadowy in their own way as anything from the 40's.*<sup>238</sup> » Ainsi, la présentation, en guise de générique, des personnages de *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967) par des photographies sépia ou l'apparition de taches de sang écarlate sur la robe blanche de Bonnie dans la fusillade finale laissent

---

<sup>237</sup> J. Naremore, *More Than Night*, op. cit., p. 191.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 191.

s'exprimer toutes les capacités dramatiques et expressives de la couleur. *Klute* (Alan J. Pakula, 1971) ou *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), directement plongés dans la psychanalyse et l'existentialisme, jouent magnifiquement, quant à eux, de la sous-exposition ou des vapeurs urbaines pour dépeindre un monde sombre et désespéré. *Natural Born Killers* (Oliver Stone, 1994) intègre des effets noirs et blancs sans intention nostalgique et *Underneath* (Steven Soderbergh, 1995) utilise des filtres bleus et verts pour accentuer les contrastes et rendre ainsi la représentation de la sexualité et de la violence encore plus percutante. Au fil des années, les développements techniques permirent également de définir encore plus nettement les couleurs et d'accentuer, par exemple, la profondeur des noirs ou la brillance des blancs. De nouvelles pellicules, notamment chez Kodak (comme la 5295 400 ASA en 1987 ou la 5296 500 ASA en 1989), permirent encore d'utiliser des éclairages naturels pour donner plus de relief aux couleurs et plus d'intensité aux profondeurs de champ, afin de respecter, tout en le faisant évoluer, le style maniériste des films noirs classiques.

Mais au-delà de l'adaptabilité de ses codes aux évolutions techniques et sociales, le film noir put également compter sur les profondes résonances sociales de ses thèmes pour assurer sa survie.

### **2.1.3 Un miroir exorcisant des angoisses américaines**

À travers les âges, dans toutes les sociétés, le pouvoir de fascination qu'exerce la représentation du crime et des bas-fonds n'a cessé de s'affirmer. En 1930, Marcel Carné lui-même, alors critique, affirmait :

Avouons que le film policier vient calmer la soif d'aventures et le désir d'évasion qui sommeillent au cœur de l'homme. Il nous donne l'impression de vivre une vie neuve, loin de la fade existence quotidienne, loin du monotone travail de chaque jour. Nous faisons ainsi connaissance avec une société qui, elle également, a ses lois, ses traditions d'honneur. Les hommes qui la composent sont faits comme nous ; comme nous, ils ne sont pas insensibles aux élans du cœur. N'attaquons pas le film policier. Au petit-bourgeois tranquille à qui ne suffisent plus un fauteuil confortable, une bonne pipe et des chaussons molletonnés, au bureaucrate d'une morne ville de province, à la jeunesse moderne, avide de mondes inconnus, le film policier apporte un peu de rêve et de poésie.<sup>239</sup>

Offrant la possibilité de « vivre » par écran interposé une existence plus décadente, plus marginale, plus excitante, permettant de pénétrer sans aucun danger des mondes interlopes et habituellement interdits, le film noir a su faire de sa fonction cathartique un de ses éléments distinctifs.

Le crime est le plus puissant ressort du cinéma. L'amour, non. L'amour sent la littérature. Les honnêtes gens connaissent l'amour, ils ne connaissent pas le crime. L'assassinat les transporte dans un monde mystérieux qu'ils n'entrevoient que par les faits-divers des journaux ; l'assassinat est la chose incompréhensible, impossible qui, soudain, se réalise sous leurs yeux sans rien abdiquer de son mystère.<sup>240</sup>

---

<sup>239</sup> M. Carné, « Rétrospective sur le film policier américain » dans *Ciné-Magazine*, juin 1930, cité par N. Simsolo, *Le film noir. Vrais et faux cauchemars*, Paris : Éditions Cahiers du cinéma, 2005, p. 71-72.

<sup>240</sup> R. De Lafforest, « À la faveur de la nuit » dans *La revue du cinéma*, n° 1, décembre 1928, cité dans *Ibid.*, p. 74.

Certes, tout film a la capacité de remplir une fonction de miroir social pour ses spectateurs. John Cawelti explique :

Des thèmes culturels spécifiques [en fonction des contextes et époques dans lesquels se situe la production] sont incorporés aux archétypes narratifs les plus universels [...]. [Ces archétypes] se matérialisent en personnages, contextes et situations qui ont une signification pour la culture qui les met en jeu.<sup>241</sup>

Tout genre cinématographique, comme de nombreuses recherches l'ont prouvé<sup>242</sup>, peut être considéré comme l'incarnation d'un mythe ancestral et universel, comme « la dernière version de quelque chose de permanent.<sup>243</sup> » Envisagé comme tel, incorporant ces grands mythes (le *fatum*, le combat entre le bien et le mal), le genre peut être pensé comme une « forme d'expression culturelle collective permettant de mettre en scène les valeurs communes, les oppositions culturelles fondamentales et structurantes d'une communauté ainsi que ses conflits plus conjoncturels.<sup>244</sup> » Cette incorporation semble cependant encore plus présente dans le film noir que dans les autres genres. Elle y est non seulement assumée, mais encore visible, au point même qu'Alfred Hitchcock inventa le terme *McGuffin* pour désigner cette façon que pouvait avoir l'énigme noire de devenir un véritable prétexte narratif pour dépeindre un contexte social, familial et psychologique. Plongé dans la réalité, profitant d'un ancrage social extrêmement fort, le film noir dépasse en effet souvent sa pure trame criminelle pour se transformer en quête socio-existentielle que le spectateur est invité à partager. Car passé le simple plaisir de visionnement assuré,

---

<sup>241</sup> J. Cawelti, *Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago : University of Chicago Press, 1976, p. 34 et p. 36, cité par F. Casetti, *Les théories du cinéma depuis 1945*, op. cit., p. 300.

<sup>242</sup> Voir C. Levi-Strauss, *Les Mythologiques II. Du miel aux cendres*, Paris : Plon, 1966 ou S. Kaminsky, *American Film Genres*, Dayton : Pfaum, 1974.

<sup>243</sup> F. Casetti, *Ibid.*, p. 299.

<sup>244</sup> R. Moine, *Les genres du cinéma*, op. cit., p. 73.

par exemple, par un élément aussi simple que le suspense, le spectateur peut également compter sur le film noir pour y lire un reflet de sa propre humanité, l'assurant de sa communauté avec les autres hommes. Claude Mesplède précise : « décryptant le masque des apparences, le détective privé a également la vocation de déranger le lecteur afin d'amener celui-ci à s'interroger sur l'état du monde.<sup>245</sup> »

Cette fonction de miroir social et mythique a un indiscutable pouvoir cathartique sur le spectateur. Notons, par ailleurs, qu'elle était déjà prévue dès l'origine du roman noir puisque S. S. Van Dyne l'incluait dans « Les 20 règles du roman policier » qu'il publia en 1928 comme un guide de rédaction des œuvres policières littéraires : « [...] Il [le roman policier] doit refléter les expériences et les préoccupations quotidiennes du lecteur, tout en offrant un certain exutoire à ses aspirations ou à ses émotions refoulées.<sup>246</sup> » C'est aussi par cette capacité du film noir à tendre un miroir exutoire aux angoisses de l'Amérique qu'Alain et Odette Virmaux expliquent sa survie :

Le film [noir] n'a cessé de prospérer, résistant à toutes les fluctuations des modes cinématographiques, à tous les bouleversements des structures de production [...]. De tous les genres fondateurs du spectacle américain, le polar est le dernier à affirmer sa permanence. Sans doute parce qu'il est le plus apte à reproduire immédiatement les grandes vibrations qui parcourent le corps social, avant même que les spécialistes aient eu le temps de les formuler. Sismographe de l'inconscient collectif, s'il nous offre un reflet de la société, c'est un reflet biaisé, en forme de substitut et d'exorcisme.<sup>247</sup>

---

<sup>245</sup> C. Mesplède, « Genres et publics du roman policier » dans *Le monde des littératures*, op. cit., p. 419.

<sup>246</sup> S. S. Van Dyne, Règle n°19 dans « Les vingt règles du roman policier » [*American Magazine*, vol. 106, 3 septembre 1928], cité par A. Vanoncini, *Le roman policier*, Paris : Presses Universitaires de France, [1993], 2002, p. 123-124.

<sup>247</sup> A. et O. Virmaux, « Policier américain (film) » dans *Dictionnaire du cinéma mondial*, op. cit., p. 586 et p. 600.



Or, cette propension à commenter le réel de façon quasi directe et sans concession me semble être un des atouts essentiels du genre quant à sa capacité à satisfaire les spectateurs. En évoquant directement leur réalité, en ne leur en cachant aucun aspect, même les plus terribles, le film noir s'assure en effet d'un auditoire ayant tant l'envie que le besoin d'entendre parler de lui-même, sans détour, sans flagornerie. Son potentiel commercial très fort est d'ailleurs assurément lié à cela :

C'est bien le diable si on s'enquiquine totalement à un polar ; même pas très bon, ça passe. Je crois d'ailleurs que c'est une des deux matières premières valables, l'autre étant le comique. Le principe du policier est tellement profond chez l'être humain que le genre intéresse toujours.<sup>248</sup>

L'on aurait pu croire que la terrible lutte anticomuniste qui fit rage à partir de 1947 et décima les rangs des créateurs du film noir (Hollywood, soucieuse de préserver ses bonnes relations avec le gouvernement, produisit même une série de films noirs « antirouges » comme *Big Jim McLain* réalisé par Edward Ludwig en 1952<sup>249</sup> et Orson Welles fut placé sur une liste du F.B.I. qui recensait les personnes susceptibles de mettre en danger la sécurité intérieure des États-Unis), minerait définitivement cette fonction miroir du genre. Il n'en fut rien. Plusieurs cinéastes choisirent de continuer leur travail en exil. Placé sur la liste des « Dix d'Hollywood », Edward Dmytryk réalisa ainsi *Christ in Concrete* en Angleterre en 1949. Et certains films, toujours produits aux États-Unis comme *All the King's Men* de Robert Rossen en 1949, poursuivirent leur entreprise de critique sociale en s'attachant à dénoncer les abus de pouvoir, le populisme et les totalitarismes en général en observant l'arrivée au pouvoir d'un politicien. *The Big Heat*, réalisé par Fritz Lang en 1953, et dans

---

<sup>248</sup> C. Chabrol, propos recueillis par F. Guérif, *Panthéon Noir*, op. cit., p. 25.

<sup>249</sup> Film dans lequel John Wayne interprète un enquêteur du *House Un-American Activities Committee* et qui rappelle « *We, the citizens of the United States of America, owe these, our elected representatives, a great debt* ».

lequel un policier s'attache à détruire un syndicat du crime protégé par les autorités de la ville, dénonce également la corruption, l'aliénation et les différentes formes de trahison. Un peu plus tard, *The Big Knife* (Robert Aldrich, 1955) s'attaquera au poison que peut devenir la célébrité, au cynisme et aux faux-semblants du milieu du cinéma. Il faut ici se rappeler que le film noir a, depuis ses débuts, l'habitude de la censure. Il sait manier le symbole et la métaphore pour instiller dans ses intrigues des messages à décoder. La chasse anticommuniste a ainsi pu apparaître à plusieurs comme une nouvelle censure à déjouer. Dans leur ouvrage *Les communistes de Hollywood : autre chose que des martyrs*, Noël Burch et Thom Andersen expliquent d'ailleurs l'évolution et la réutilisation constante du genre par sa fonction sociale, et forgent le concept de « film gris », « compte tenu de la grisaille et de la sobriété que l'on associe habituellement au réalisme social<sup>250</sup> », pour désigner ces films noirs qui, après la période classique du genre, et malgré le contexte très difficile, surent préserver leur aptitude à la critique sociale et politique.

Tout comme les protagonistes du film noir, les anti-héros du « film gris » doivent se demander « qu'est-ce que j'ai fait ? » ou « comment en suis-je arrivé là ? ». Mais les réponses qu'ils peuvent trouver mettent en cause la société dans son ensemble et non une seule femme malveillante ou une petite bande de tueurs.<sup>251</sup>

Utilisant l'expression forgée par Dalton Trumbo, les auteurs donnent à cette période le nom de « temps du crapaud ». Une période ardue, complexe, sombre, marquée par cette purge, mais qui ne parvint pas à tuer le film noir. « *Paradoxally, the blacklist helped to create some of the finest and most socially outraged examples of film noir [...]. Without the Red generation of the 1940s, the tradition of film noir*

---

<sup>250</sup> N. Burch, « Le temps du crapaud » dans *Les communistes de Hollywood : autre chose que des martyrs*, op. cit., p. 86.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 87.

would hardly exist.<sup>252</sup> » Il faut comprendre que si, après guerre, les États-Unis atteignent un degré de puissance et de prospérité encore inégalé, l'ambiance y est paradoxalement très sombre. Le chômage et le taux de criminalité sont élevés. Et le film noir peut jouer à plein son rôle de miroir social.

Les contradictions de la société américaine avaient fait boomerang. La prospérité était inégalement répartie. Tous ne s'élevaient pas au même rythme, l'idéal d'une société juste semblait plus lointain que jamais. [...]. À Hollywood, la réaction des cinéastes de gauche face à cette désillusion témoigne d'une remarquable lucidité. Et le portrait qu'ils brossent alors de la société américaine va connaître un regain de pertinence au cours des années quatre-vingt, quand les États-Unis connaîtront un boom encore plus inégalitaire.<sup>253</sup>

Mais avant ce regain d'intérêt dans les années 1980, le film noir connut une nouvelle période difficile. Malgré quelques exemples de films « résistants », comme *The Manchurian Candidate* (John Frankenheimer, 1962) reflétant la paranoïa cauchemardesque engendrée par la guerre de Corée, l'ambiance des années 1960 est davantage optimiste, l'ère Kennedy paraît plus prometteuse. Le film noir ne trouve plus l'inspiration. « La "société d'abondance" refait surface et "l'autre Amérique" retourne aux oubliettes.<sup>254</sup> »

---

<sup>252</sup> J. Naremore, *More Than Night*, op. cit., p. 130 et p. 131.

<sup>253</sup> N. Burch, « Le temps du crapaud » dans *Les communistes de Hollywood: autre chose que des martyrs*, op. cit., p. 90.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 96.

*The overall mood of the nation was in a vibrant upswing, drastically reducing the scope of the noir canvas on which society's problems could be painted. The House Un-American Activities Committee investigations were winding down, the Korean conflict had ended, industry and labor were setting records, and reported crimes were at an all-time low in the nation, a sharp contrast from the 1952 FBI report that Borde and Chaumeton cited, when crime had reached record proportions.*<sup>255</sup>

En 1966, un nouveau système adopté par la *Motion Picture Association of America* assouplit la censure et permet une représentation plus explicite de la violence et de la sexualité en conseillant simplement aux créateurs de faire preuve de discrétion. En 1967, un avertissement (*Suggested For Mature Audience*) est créé et remplace définitivement le Code l'année suivante. Plusieurs cinéastes en profitent pour utiliser à plein les propriétés voyeuristes du médium cinéma, préférant montrer plutôt que commenter, choisissant de désigner les symptômes avec force plutôt que d'expliquer les causes avec finesse (la tendance *gore* du cinéma d'horreur profitera pleinement de ce mouvement). De plus, le climat d'apparente paix sociale ne dure pas et le traumatisme de la guerre du Vietnam cloue au pilori l'innocence états-unienne. « Pour un pays qui a toujours construit sa mythologie et son identité en regard d'un Autre qu'il s'agissait de ne pas être, voici venu le temps du Mal intérieur.<sup>256</sup> » Une forte contre-culture refusant les valeurs bourgeoises, comme la stabilité, la sécurité ou la famille, émerge tandis que plusieurs mouvements de contestation puissants, défendant les droits des Noirs ou des femmes, se constituent. Les assassinats de John F. et de Robert Kennedy puis de Martin Luther King et de Malcolm X, l'insécurité grandissante (voire les émeutes de Watts en 1965), l'accentuation du terrorisme international modèlent encore le paysage des États-Unis des années 1960 et 1970,

---

<sup>255</sup> T. Erickson, « Kill Me Again : Movement Becomes Genre » dans *Film Noir Reader*, *op. cit.*, p. 310.

<sup>256</sup> J.-B. Thoret, *Le cinéma américain des années 70*, Paris : Éditions Cahiers du Cinéma, 2006, p. 9.

d'autant que tous ces événements sont relayés par la télévision qui impose définitivement sa marque sur l'imaginaire collectif. Campée sur ses positions, l'industrie hollywoodienne classique refuse pourtant de suivre le mouvement et persiste à vouloir produire des superproductions très peu adaptées au goût de la jeunesse américaine, pourtant alors la véritable force vive du pays :

À l'époque, Hollywood fonctionne toujours comme une gérontocratie, dirigée par une poignée de producteurs septuagénaires qui, en dépit de la baisse de fréquentation massive des salles de cinéma, persiste à produire des films à grands spectacles, des comédies musicales coûteuses et autres bluettes inoffensives, qui ne disent plus rien à la génération du baby boom et du *Flower Power*.<sup>257</sup>

Le moment est tout trouvé pour qu'Hollywood, et avec lui le film noir, se réinventent. De la fin des années 1960 (*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn, 1967) au début des années 1980 (*Thief* de Michael Mann, 1981), de jeunes – et critiques – cinéastes, scénaristes et producteurs envahissent l'industrie et imposent de nouvelles façons de faire en s'affranchissant des règles établies et en redonnant au cinéma sa charge politique. C'est le Nouvel Hollywood. Cette autre façon de faire trouve dans le film noir remanié, capable de parler à ces nouveaux publics plus conscientisés et engagés en endossant pleinement sa fonction cathartique, un style propre à refléter ces bouleversements. Le climat est en effet assez troublé pour que ces nouveaux auteurs fassent à nouveau du film noir une soupape de sécurité. En 1974, après le scandale du Watergate révélé par deux journalistes du *Washington Post*, le président Nixon démissionne, la récession frappe et la morosité s'installe. C'est le temps des déceptions et des désillusions que reflètent par exemple ces nouveaux films noirs que sont *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) ou *Three Days of the Condor* (Sidney Pollack, 1975).

---

<sup>257</sup> J.-B. Thoret, *Le cinéma américain des années 70*, op. cit., p. 22.

Les années 1980 et 1990 amènent elles aussi leur lot de bouleversements. Le libéralisme fait rage, le capitalisme bouleverse les règles éthiques et morales, le sida apparaît, la pollution menace. Dans cet environnement où s'extériorisent de grandes peurs collectives, le film noir peut jouer son rôle de miroir à plein.

*The noir film communicates to us about our fears and desires more realistically than any other film formula [...]. In trying to articulate our personal and cultural anxieties, the film noir similarly works out such a cure (a talking cure), offering a better sense of ourselves, or at least a clearer notion of who we are individually and socially.*<sup>258</sup>

Si, il faut bien l'admettre, la plupart des films peuvent être analysés en fonction de leur effet de miroir social, le film noir me semble néanmoins savoir en jouer plus immédiatement, plus frontalement que d'autres. Abordant franchement le réel, sans passer par le prisme de la métaphore (comme celle des monstres dans le film d'horreur ou celles des grands films catastrophes des années 1980 par exemple), le genre noir, grâce à son immense perméabilité à la réalité, est en effet doté d'une capacité à parler directement à son spectateur en exorcisant les grandes craintes collectives et individuelles de la société.

Dans le film noir, l'ombre et la lumière traquent des êtres qui se débattent dans un *no man's land* funéraire. On y trouve un cérémonial d'initiation au cours duquel le spectateur traverse le miroir de la fiction et voit ses propres démons venir à sa rencontre.<sup>259</sup>

---

<sup>258</sup> T. Erickson, « Kill Me Again : Movement Becomes Genre » dans *Film Noir Reader*, op. cit., p. 325 et J.P. Telotte, *Voices in the Dark : The Narrative Patterns of Film Noir*, University of Illinois Press, 1989, p. 22, cité dans *Ibid.*, p. 326.

<sup>259</sup> N. Simsolo, *Le film noir. Vrais et faux cauchemars*, op. cit., p. 13.

Si cette capacité explique notamment pourquoi le film noir sut poursuivre sa trajectoire à travers les années, pourquoi « *the dark past keeps returning*<sup>260</sup> », cette évolution ne fut pourtant pas uniforme.

## 2.2 Les différentes vagues dans l'évolution du film noir et la spécificité des films noirs « coeniens » et « tarantiniens »

*Tous les cinéastes aujourd'hui, un peu vivants (des plus laborieux comme Beineix aux plus doués, comme Ruiz), héritent de ce prodigieux cadavre : le cinéma.*<sup>261</sup>

La question du genre, après le déclin de sa version classique, est problématique. Pour les cinéastes, une terrible question se pose en effet après ce moment de perfection générique : que faire des genres ? Jacqueline Nacache propose avec raison cette réflexion : « toujours est-il que les cinéastes américains actuels ne travaillent plus les genres, ils les *revisitent*. Ils ne perpétuent pas la tradition, mais s'y confrontent.<sup>262</sup> » Pourtant, cette confrontation au passé engendra différentes solutions. C'est pourquoi le terme « néo-noir » habituellement utilisé pour désigner ces dernières m'apparaît beaucoup trop général pour englober les cinq grandes tendances – le second maniérisme ainsi que les vagues moderne, néo-classique, du recyclage et post-maniériste – repérables dans l'évolution du cinéma noir de « l'après ».

---

<sup>260</sup> J. Naremore, *More Than Night*, op. cit., p. 277.

<sup>261</sup> S. Daney, « Rusty James » dans *Ciné journal. Volume II*, op. cit., p. 78-79.

<sup>262</sup> J. Nacache, *Le film hollywoodien classique*, op. cit., 1995, p. 24.

### 2.2.1 La trop grande généralité du terme « néo-noir »

Dès l'apparition de nouvelles versions du film noir dans les années 1980, plusieurs critiques et universitaires s'accordèrent pour désigner ces évolutions par le terme « néo-noir », en somme un « nouveau noir » construit sur les bases de la version classique mais épuisée du genre.

Le cinéma hollywoodien classique est puni par là où il a péché : après avoir considéré que le monde entier n'était que prétexte à raconter d'éblouissantes histoires, il s'est fait happer par une machine à fiction plus jeune et plus puissante que lui, et n'est plus à son tour qu'un élément du répertoire.<sup>263</sup>

Si Elizabeth Ward évoquait pour sa part le courant « post-noir » pour désigner le cinéma noir des années 1970 caractérisé par son « indifférence sociale<sup>264</sup> », le terme « néo-noir » a plutôt été « inventé » par Todd Erickson dans sa thèse de doctorat de 1990 intitulée *Evidence of Film Noir in Contemporary American Cinema*. Le terme fut ensuite repris par Alain Silver dans un essai « Son of *Noir* : Neo-Film Noir and the Neo-B Pictures » avant que plusieurs autres auteurs ne lui emboîtent le pas.<sup>265</sup> Erickson justifiait ainsi sa nouvelle dénomination :

---

<sup>263</sup> J. Nacache, *Le film hollywoodien classique*, op. cit., p. 116.

<sup>264</sup> E. Ward, « The Post-Noir P.I.: *The Long Goodbye* and *Hickey and Boggs* » dans *Film Noir Reader*, op. cit., p. 241 (ma traduction).

<sup>265</sup> A. Silver, « Son of *Noir*: Neo-Film Noir and the Neo-B Picture » dans *Film Noir Reader*, op. cit., p. 331-338. Voir également F. Hirsch, *Detours and Lost Highways: A Map of Neo-Noir*, New York: Limelight Editions, 1999.



*The term for this new body of films should be « neo-noir » because these films still are noir films; yet a new type of noir film, one which effectively incorporates and projects the narrative and stylistic conventions of its progenitor onto a contemporary cinematic canvas. Neo-noir is, quite simply, a contemporary rendering of the film noir sensibility.*<sup>266</sup>

Plusieurs critiques ont ensuite tenté de caractériser plus précisément le courant. Ainsi, Laurent Vachaud en évoque les principales déterminations : la trahison et la dissection des groupes (contrairement au film noir qui insistait sur la solitude de l'individu face à la société), l'humour noir, la contamination par le cinéma d'épouvante, un goût immodéré du dialogue, les structures scénaristiques audacieuses et une manipulation du public<sup>267</sup>. Mais si cette définition peut satisfaire au premier abord, elle pourrait néanmoins conduire à regrouper toutes sortes de cinéastes singuliers dont la démarche est pourtant différente et à distinguer. *Mulholland Dr.* de David Lynch (2001) y correspondrait tout autant que le *From Dusk Till Dawn* de Robert Rodriguez (1996) sans que pourtant ces films ne présentent une réelle communauté de forme ou de contenu.

Une comparaison avec le maniérisme pictural semble ici nécessaire. Ce courant artistique, qui émergea à la suite de la crise connue par l'art classique de la Renaissance, ne fut qu'une des réponses apportées à cette crise, aux côtés d'autres propositions comme le baroque ou l'académisme. De la même façon, après l'épuisement du film noir classique, il semble réducteur, au regard de la grande variété de réponses proposées, de regrouper toutes ces tentatives sous un même

---

<sup>266</sup> T. Erickson, « Kill me Again : Movement Becomes Genre » dans *Film Noir Reader*, op. cit., p. 321.

<sup>267</sup> L. Vachaud, « Le rouge et le noir, considération sur le néo-noir » dans *Positif* n° 420, janvier 1996, p. 78-80.

terme. Il apparaît d'ailleurs assez aisé de voir se dessiner, même sommairement, de grandes tendances dans l'évolution du noir, chacune révélant des détournements de codes génériques et des discours artistiques spécifiques (par choix, je n'évoquerai pas la réponse donnée par l'académisme qui ne s'apparente pas à une vague évolutive, mais davantage à un réflexe conservateur ne faisant qu'utiliser passivement d'anciennes recettes sans réelle proposition nouvelle).

De multiples tendances existent. En terme artistique, cinq sont à retenir principalement. D'autres regroupements (que le terme « néo-noir » ne permettrait pas de distinguer) peuvent encore être effectués, ainsi que le démontre Michel Ciment<sup>268</sup> qui analyse par exemple le corpus de films « néo-noirs » issus de réalisateurs d'origine italienne (outre l'apparition de la Mafia, on peut remarquer un élément de nouveauté dans les films de Francis Ford Coppola, Michael Cimino ou Martin Scorsese, qui brisent la solitude traditionnelle de l'antihéros noir pour plonger dans une vision plus communautariste de la société), le corpus de films renouvelant l'image du policier/justicier (une tendance amorcée par Clint Eastwood dans *Dirty Harry*, Don Siegel, 1971 et poursuivie par Charles Bronson dans *Death Wish*, Michael Winner, 1974 ou Bruce Willis dans *Die Hard*, John McTiernan, 1988), le corpus de films exacerbant une vision très érotique des relations humaines (*The Postman Always Rings Twice*, Bob Rafelson, 1981 ou *Body Heat*, Lawrence Kasdan, 1981), le corpus de films évoquant les réalités des minorités (*In the Heat of the Night*, Norman Jewison, 1967 ; *Shaft*, Gordon Parks, 1971 ou *Cool Breeze*, un remake blaxploitation de *The Asphalt Jungle* par Barry Pollack en 1972) ou finalement, celui très intéressant, du corpus de films mélangeant au film noir traditionnel la science-

---

<sup>268</sup> M. Ciment, « Crimes en couleur » dans *Le crime à l'écran*, op. cit., p. 99-127.

fiction au point que cette tendance a même été surnommée « tech-noir<sup>269</sup> » (*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982 ; *RoboCop*, Paul Verhoeven, 1987 ou *Children of Men* d'Alfonso Cuarón, 2006 partagent ce goût de la science-fiction d'anticipation mariée à une vision très noire, paranoïaque et fataliste du monde).

Pourtant, ces courants, certes plus définis que la grande vague dénommée « néo-noire », se démarquent surtout en raison de leurs thématiques communes plus que de véritables propositions les rapprochant sur le plan cinématographique. « Tous ces films noirs ne font que reconduire – parfois brillamment – les codes anciens en les adaptant à l'évolution des mœurs contemporaines.<sup>270</sup> » Quant aux différentes formes « post-classiques » que repère Jean-Loup Bourget, soit :

L'expansion épique, qui joue d'abord sur le montage (Coppola), l'intensification névrotique, qui joue d'abord sur l'interprétation (Scorsese) et enfin une veine parodique ou postmoderne qui recourt à la citation détournée, c'est-à-dire qu'elle se distingue d'emblée du pastiche (les frères Coen, Lynch, Tarantino),<sup>271</sup>

elles ne me semblent pas assez précises pour réellement représenter les différentes étapes évolutives en question. C'est pourquoi je propose de comparer cinq grandes tendances, offrant chacune une nouvelle expérience du genre et incarnant chacune une forme cinématographiquement signifiante de l'évolution du film noir.

---

<sup>269</sup> T. Erickson, « Kill Me Again. Movement Becomes Genre » dans *Film Noir Reader*, op. cit., p. 324.

<sup>270</sup> M. Ciment, « Crimes en couleur » dans *Le crime à l'écran*, op. cit., p. 124.

<sup>271</sup> J.-L. Bourget, *Hollywood, la norme et la marge*, op. cit., p. 79.

### 2.2.2 La vague maniériste : une stylisation théâtrale et ultraviolette

Gilles Deleuze, analysant les écrits de Serge Daney et s'inspirant des théories de l'historien de l'art Aloïs Riegl, proposait de diviser l'histoire du cinéma en trois âges, correspondant chacun à trois finalités de l'art. Le premier serait l'art du montage, notamment incarné dans le cinéma de Sergueï Eisenstein, visant à sublimer et à répertorier la nature et posant la question : qu'y a-t-il à voir *derrière* l'image ? La guerre aurait été, selon Daney, fatale à cet art. Le deuxième âge correspondrait à l'art du plan-séquence, particulièrement observable dans le cinéma d'Orson Welles et visant à spiritualiser la nature et à proposer une sorte d'approche pédagogique de la perception. Cet âge pose cette fois la question : qu'y a-t-il à voir *sur* l'image ? Le troisième état de l'image est, quant à lui, plus complexe et pourrait être nommé l'art du miroir. Dans cette troisième période, sur laquelle la télévision a posé son empreinte, l'image est marquée par une utilisation fascinée et admirative de la technique visant à rivaliser directement avec la nature. La question qu'elle pose se singularise également, comme le rappelle Gilles Deleuze s'adressant directement à Serge Daney :

Non plus : qu'est-ce qu'il y a à voir derrière l'image ? Ni comment voir l'image elle-même ? Mais comment s'y insérer, comment s'y glisser ? [...] Et vous donnez le beau nom de maniérisme à cet état de crispation ou de convulsion, où le cinéma s'appuie pour se retourner contre le système qui veut le contrôler ou le suppléer lui-même. « Maniérisme », c'est déjà ainsi que vous définissiez dans *La Rampe*, le troisième état de l'image : quand il n'y a plus rien à voir derrière, quand il n'y a plus grand chose à voir ni dessus, ni dedans, mais quand l'image glisse toujours sur une image préexistante, présumée, quand « *le fond de l'image est toujours déjà une image* », à l'infini et que c'est cela qu'il faut voir.<sup>272</sup>

Si j'ai déjà évoqué le maniérisme du film noir classique, je considère néanmoins, à l'instar de nombreux auteurs, tels Gilles Deleuze et Serge Daney, que ce troisième état du cinéma, post-hollywoodien et post-télévision, peut parfaitement être considéré comme un second maniérisme, entendu comme la manifestation esthétique et formelle d'une réaction à un style précédent par le biais d'une stylisation témoignant d'une situation de crise. L'histoire du cinéma est en effet traversée de sursauts maniéristes révélant l'existence de moments charnières où le cinéma, assailli de toutes parts, se voit « forcé » de se repenser par rapport à lui-même. Dans l'évolution du film noir, je considère ainsi qu'il existe une vague maniériste caractérisée par la fureur de son style et sa réponse exagérée et théâtrale à la naturalité conventionnelle des films classiques. Cette vague se caractérise par une stylisation de l'ultraviolence et du débordement observable dans un grand nombre de longs-métrages qui tentent de trouver dans ces propositions esthétiques une solution à l'impasse causée par l'épuisement du film noir classique. Si dans les derniers films noirs de Robert Aldrich (*Kiss Me Deadly* en 1955 et ses angles dramatiques, ses cadrages claustrophobes et

---

<sup>272</sup> G. Deleuze, « Optimisme, pessimisme et voyage. Lettre à Serge Daney » dans *Ciné journal*. Volume I, op. cit., p. 13 et p. 19-20.

« sa spectacularisation de la performance physique<sup>273</sup> », *The Big Knife* également en 1955 ou même *What Ever Happened to Baby Jane ?* en 1962) ou dans le *Touch of Evil* d'Orson Welles (1958) peut se remarquer une tendance vers ces recherches (d'une certaine manière, ils pourraient être considérés comme les passeurs entre ces deux générations), les films de Samuel Fuller (*House of Bamboo*, 1955 ; *Underworld U.S.A.*, 1961 ou *The Naked Kiss*, 1964) apparaissent, eux aussi, marqués par cette volonté d'exacerber le pouvoir expressif des images : « chez beaucoup de cinéastes ambitieux, les mouvements de caméra dépendent de la composition dramatique. Jamais chez Fuller, où leur gratuité est heureusement totale : c'est en fonction du pouvoir d'émotion du mouvement que s'ordonne la scène.<sup>274</sup> »

Mais l'on considère généralement que cette vague fut réellement amorcée par *The Killing* de Stanley Kubrick (1956). Fortement influencé par *The Asphalt Jungle* réalisé en 1950 par John Huston (auquel il emprunte l'acteur Sterling Hayden et sa trame narrative évoquant un hold-up à plusieurs mains, machiavéliquement organisé mais s'achevant bien mal pour tous ses protagonistes), le style du film, lui, innove par ses recherches formelles et sa volonté visible de renouveler le genre :

On y remarque une volonté expressionniste dans l'exacerbation de la violence, la visualisation hystérique d'une débauche d'énergie qui deviendra d'ailleurs une des constantes du cinéaste. Le choix du titre est explicite (*killing* veut dire massacre) et c'est bien un massacre sacrificiel des codes du film noir que l'auteur organise dans cette orgie brutale.<sup>275</sup>

---

<sup>273</sup> M. Maheo, *Robert Aldrich*, Paris : Rivages / Cinéma, Paris, 1987, p.15, cité par J.-B. Thoret, *Le cinéma américain des années 70*, op. cit., p. 59.

<sup>274</sup> L. Moullet, « Sam Fuller : sur les brisées de Marlowe » dans *Le goût de l'Amérique. 50 ans de cinéma américain*, op. cit., p. 71.

<sup>275</sup> N. Simsolo, *Le film noir. Vrais et faux cauchemars*, op. cit., p. 311.

*Point Blank*, deuxième long-métrage réalisé par John Boorman en 1967, évoquant le parcours d'un gangster trahi par son associé et sa femme et bien décidé à récupérer son dû, peut également être vu comme un point tournant dans l'évolution du genre, teinté par ce film d'un désespoir terrible souligné par le jeu tout en intensité rentrée de Marvin Lee, la fragmentation sèche du montage, les répétitions quasi-psychédéliques et les ralentis torturés. Avec ce film, la voie s'ouvrait pour que de nouveaux films noirs fassent du style et du traitement de l'image un enjeu majeur de leur entreprise, tâchant de se réapproprier une tradition tout en la réinventant. Si les films noirs moralement dérangeants et ultradécoupés de Sam Peckinpah (*Straw Dogs*, 1971 ; *The Getaway*, 1972 ou *Bring Me The Head of Alfredo Garcia*, 1974 dans lequel, transposé au Mexique, « le film noir renaît autrement dans cette orgie au soleil<sup>276</sup> ») « se situent sur cette crête où temps mourants et naissants se mélangent, se contaminent encore, et produisent la rencontre improbable mais toujours poignante entre un processus de démolition et un acte de création<sup>277</sup> », en France, c'est à Jean-Pierre Melville que l'on doit ce renouvellement du noir. On y remarque en premier lieu des citations directes au genre classique, comme dans *Bob le flambeur* (1955), *Le Doulos*, (1962), *Le Samouraï* (1967, où sont directement cités *This Gun For Hire*, Frank Tuttle, 1942 et son portrait d'un tueur à gages caractérisé par ses « *spartan way of life and implacable approach to the business of killing*<sup>278</sup> »), ou encore *Le cercle rouge* (1970) inspiré par les onze minutes de casse sans musique et presque sans parole de *The Asphalt Jungle* (John Huston, 1950) et dont la morale, résumée par la philosophie de vie de l'inspecteur général de police – « il n'y a pas d'hommes innocents. Ils viennent au monde innocent, mais ça ne dure pas » – paraît directement inspirée par le cynisme et le pessimisme du genre classique. Mais surtout :

---

<sup>276</sup> N. Simsolo, *Le film noir. Vrais et faux cauchemars*, op. cit., p. 423.

<sup>277</sup> J.-B. Thoret, *Le cinéma américain des années 70*, op. cit., p. 93.

<sup>278</sup> R. Capp, « *This Gun is For Hire* » dans *Senses of Cinema*, juillet 2000 <http://www.sensesofcinema.com/contents/cteq/00/8/gun.html>, page consultée le 13 avril 2007.

Chez lui, dans le traitement « stylisé », légèrement fétichiste, qu'il fait subir au « film noir » et à ses composantes, on sent en permanence qu'il est conscient d'arriver après qu'une certaine perfection du genre ait été atteinte qui voue son travail stylistique au maniérisme.<sup>279</sup>

Mais si les premiers réalisateurs à proposer ces solutions le firent à la fin des années 1960, dans le sillage quasi immédiat de cinéastes désormais devenus des grands maîtres (Fritz Lang, Howard Hawks ou John Huston), le sentiment « d'arriver après » ne fit que s'accroître pour les générations suivantes. C'est notamment pour cette raison qu'Alain Bergala peut observer de façon encore plus flagrante ce sentiment angoissant nommé maniérisme dans *Paris, Texas* de Wim Wenders (1984), *L'enfant secret* de Philippe Garrel (1979), *Boy Meets Girl* de Léos Carax (1984), *The Element of Crime* de Lars Von Trier (1984) et *Stranger Than Paradise* de Jim Jarmusch (1984). Leur point commun ?

La conscience qui traverse ces divers cinéastes, au moins au moment où ils font ces plans-là, que le cinéma a 90 ans, que son époque classique est derrière eux depuis 20 ans et que son époque moderne vient de se terminer à la fin des années 70. Ce qui pèse très lourd à la fois dans le désir et dans la difficulté d'inventer un plan de cinéma aujourd'hui.<sup>280</sup>

Encore plus ancrées dans le cadre générique du film noir, les recherches sur l'expressivité des gestes chez Sergio Leone (*Once Upon a Time in America*, 1984, qui étire – de façon typiquement maniériste – tant le temps que l'espace dans de lancinantes séquences, de longs flash-backs et plusieurs ralentis mélancoliques et que Leone analyse lui-même ainsi : « le cinéma va changer, il ne sera plus comme cela et

---

<sup>279</sup> A. Bergala, « D'une certaine manière » dans *Théories du cinéma*, op. cit., p. 161.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 156.



je vous le montre pour la dernière fois<sup>281</sup> », Michael Cimino (*Year Of The Dragon*, 1985), John Woo (*Le syndicat du crime I et II*, 1986-1987 ; *The Killer* et ses explosions de violence lyrique, 1989 ; *Bullet in the Head*, 1990 ; *Once a Thief*, 1991 ; *Face/Off*, 1997), Kateshi Kitano (*Violent Cop*, 1989 ; *Boiling Point*, 1990 ; *Sonatine*, 1993 ; *Hana-Bi*, 1997 ; *Aniki, mon frère*, 1999) ou Abel Ferrara (*King of New York*, 1990) paraissent encore davantage torturées que chez leurs prédécesseurs. Serge Daney cite ainsi les films de Francis Ford Coppola, et notamment *Rumble Fish* (1983) et son noir et blanc stylisé aux cadrages aigus et aux touches de couleurs explosives, pour illustrer cette fulgurance de la vague maniériste.

[Ses films] sont le pan *maniériste* du cinéma américain. Comment définir ce maniérisme-là ? Il n'arrive plus rien aux humains, c'est à l'image que tout arrive. À l'Image. L'Image devient un personnage pathétique, un enjeu [...]. Coppola témoigne du gouffre dans lequel on s'abîme lorsqu'on oscille entre les choses qu'on ne sait plus faire (comme avant) et celles qu'on ne sait pas encore faire (comme après).<sup>282</sup>

Tous ces films, chacun à leur façon, mais avec le même objectif, viennent « gauchir, infléchir, retravailler les gestes, les postures, les corps, les espaces et la conception du temps emblématisés par ces grands cinéastes classiques<sup>283</sup> », inventant « une façon de voir l'image au futur antérieur<sup>284</sup> » dit magnifiquement Daney, comme pour mieux reformuler les propositions d'un genre majeur du cinéma américain. Avec exagération, violence, déformation et répétition excessive, les modèles sont détournés pour devenir « ce que Mr Hyde était au Dr Jekyll, à savoir : son double jubilatoire,

---

<sup>281</sup> S. Leone dans *La revue du cinéma*, n° 395, cité par F. Guérif, *Le film noir américain*, op. cit., p. 341.

<sup>282</sup> S. Daney, « Coup de Cœur. Francis Ford Coppola » dans *Ciné journal. Volume I*, op. cit., p. 181 et p. 182.

<sup>283</sup> A. de Baecque et T. Jousse, *Le retour du cinéma*, op. cit., p. 67.

<sup>284</sup> S. Daney, *Ibid.*, p. 182.

pulsionnel, épanoui.<sup>285</sup> » Ce respect torturé du genre initial est d'ailleurs une des caractéristiques principales du courant maniériste, en cela différant du courant baroque puisque :

Le baroque est un art de la plénitude et de la continuité, la profusion y est harmonieusement intégrée ; le maniérisme, lui, fait apparaître la juxtaposition des contraires, la recherche délibérée de l'hybride et du composé, il cultive l'ambivalence, le mélange du savant et du profane, de la science et du mythe, de l'ancien et du nouveau.<sup>286</sup>

Ce cinéma est certes violent, instable, comme le seraient par exemple les réactions d'enfants rebelles n'arrivant pas encore à trouver leur place dans la société. Car cette fureur du style, plutôt que de la cacher, met paradoxalement en exergue l'angoisse presque pure « d'arriver après ». Cette angoisse se manifeste dans les différentes manipulations auxquelles ces cinéastes soumettent les images. La forme entendue comme un pur geste de cinéma devient alors primordiale, plus que le sujet même et c'est à travers elle que les cinéastes tâchent de développer une éthique, une morale. Ceci explique, entre autres, pourquoi beaucoup de ces films furent très mal reçus par la critique traditionnelle qui y voyait un glissement dangereux vers le vide que représente pour beaucoup l'esthétique télévisuelle. « Le maniérisme, en tous ces sens contraires, c'est la convulsion cinéma-télévision, où voisinent le pire et l'espoir<sup>287</sup> » disait ainsi Deleuze. Plus nuancé, Serge Daney préférerait noter à propos de Coppola :

---

<sup>285</sup> I. Ramonet, *Propagandes silencieuses*, op. cit., p. 195.

<sup>286</sup> C. Godin, *La Totalité*, vol. 4, Seyssel : Champ Vallon, 1997, p. 44-45, cité par G. Astic, « La dislocation et l'harmonie. L'instabilité créatrice chez John Woo » dans *La Licorne* n° 66, op. cit., p. 177.

<sup>287</sup> G. Deleuze, « Optimisme, pessimisme et voyage » dans *Ciné journal. Volume I*, op. cit., p. 22.

Ce qu'il y a de bien avec Coppola, c'est la conscience qu'il a de s'inscrire dans l'Histoire du Cinéma, la grande. Ce qu'il y a de fatigant chez Coppola, c'est la conscience qu'il a de négocier – en prophète vite amer – un virage en épingle à cheveux dans cette même histoire du cinéma.<sup>288</sup>

Le mouvement, souvent ralenti, tordu, décortiqué, disséqué, chorégraphié, est également au cœur des préoccupations esthétiques de ces cinéastes. L'impact d'une balle de revolver dans un visage peut ainsi être analysé à la limite de l'écœurement (comme chez John Woo), les gestes disséqués au ralenti ou même par arrêt sur image pour révéler l'intrinsèque atrocité et le caractère fondamentalement insensé de la violence (comme chez Sam Peckinpah), le contraste accentué entre la longueur des plans et la rapidité des actions qui s'y déroulent (comme chez Sam Fuller), les profondeurs de champ exagérées (comme chez Takeshi Kitano), la traditionnelle fluidité hollywoodienne mise à mal par l'exhibition des raccords entre les plans ou les *split-screen* (comme chez Francis Ford Coppola). Tout se passe comme s'il s'agissait pour ces cinéastes d'extraire du pouvoir d'évocation de l'image et de la puissance des formes leurs substantifiques moelles.

Avec une sorte de rage, ces films maltraitent alors le regard du spectateur, l'obligeant à affronter l'intensité crue de chocs visuels et sonores. La lisibilité traditionnelle du plan est bouleversée, exacerbée dans une frénésie absolue. Pour renouveler le sens du réalisme du film noir classique, ils accumulent encore les artifices et simulacres, jouant du leurre et du faux avec virtuosité. « Le Maniérisme [s'entend en effet] comme essence de l'art, mais aussi comme terrain d'un

---

<sup>288</sup> S. Daney, « Rusty James » dans *Ciné journal. Volume II., op. cit.*, p. 77.

combat.<sup>289</sup> » Ils inventent une nouvelle façon de mettre à distance les codes génériques pour mieux s’y immerger ensuite en exaspérant les propriétés. Comme je le montrerai plus tard, les frères Coen et Quentin Tarantino poursuivront ce travail de stylisation intense des formes et des thèmes en les poussant aux limites de leurs capacités à signifier et à émouvoir, dans une réponse angoissée à une crise des sujets, mais de façon plus légère, plus ludique (notamment en ce qui concerne la violence, beaucoup moins outrée et tragique chez eux que chez les tenants du second maniérisme) et plus quotidienne, ne mettant dès lors pas l’angoisse d’arriver « après » au premier plan, pour engendrer un traitement post-maniériste des formes et figures du film noir.

### 2.2.3 La vague moderne : un rapport au réel particulier

Parallèlement à cette tendance paroxystique du maniérisme, une seconde tendance dans l’évolution du film noir est observable : la tendance moderne. « Être moderne, ce n’est pas “bouleverser le langage” du cinéma (idée naïve), c’est sentir qu’on n’est plus seul. Sentir qu’un autre médium, une autre façon de manipuler les images et les sons, est en train de pousser dans les interstices du cinéma<sup>290</sup> » disait Serge Daney. Dans le cadre du film noir, être moderne a ainsi signifié un vent d’air frais soufflé sur les codes génériques traditionnels pour engendrer un film noir d’auteur contaminé par le documentaire et libéré des contraintes idéologiques et formelles passées.

---

<sup>289</sup> G. Deleuze, « Optimisme, pessimisme et voyage » dans *Ciné journal. Volume I, op. cit.*, p. 23.

<sup>290</sup> S. Daney, « Comme tous les vieux couples, cinéma et télévision ont fini par se ressembler » dans *Ciné journal. Volume I, op. cit.*, p. 105.

Si l'on peut trouver quelques inspirations de cette vague dans la tendance semi-documentaire du film noir classique qui empruntait notamment au documentaire ses références à des faits divers réels, sa granulosité et ses tournages en décors réels, et aux actualités cinématographiques sa voix-off officielle et solennelle (*The House on 92nd Street*, Henri Hathaway, 1945 ou *The Naked City*, Jules Dassin, 1948<sup>291</sup>), une de ses influences majeures peut toutefois se remarquer dans l'émergence des Nouvelles Vagues mondiales dans les années 1950. Ainsi, l'esthétique néo-réaliste empruntée par Luchino Visconti en 1943 dans son adaptation du roman de James M. Cain, *The Postman Always Rings Twice*, *Ossessione*, revitalisa le genre avec simplicité et naturel. Stanley Kubrick s'inspira de ces techniques novatrices, plus légères, plus aptes à se fondre dans le réel, pour tourner entièrement dans les rues de New York *Killer's Kiss* en 1955. James Naremore, dans un souci de caractériser cette tendance, proposa la dénomination « *art-movie noirs* », les définissant comme des « *artisanal, somewhat cinema-verité productions, they were usually directed by American independents or by new-wave Europeans, who used melodramatic conventions for atypical purposes.*<sup>292</sup> »

Jean-Luc Godard et François Truffaut furent deux illustres représentants de cette tendance où « l'auteurisme » l'emportait sur la fidélité aux codes dans un combat où un profond respect était pourtant affiché pour ces derniers. Ainsi, *À bout de souffle* (1960), avec ses *jump cuts* incessants, son existentialisme affiché, sa liberté formelle, ses gros grains rappelant la série B, est dédié à la compagnie américaine indépendante *Monogram Pictures* et se réfère à *Gun Crazy* (Joseph H. Lewis, 1950) en suivant le

---

<sup>291</sup> La voix-off qui ouvre ce film annonce : « *It's a bit different from most films you've ever seen [...]. It was not photographed in a studio. Quite the contrary. Barry Fitzgerald, our star, Howard Duff, Dorothy Hart, Don Taylor, Ted de Corsia and the other actors played out their roles on the streets, in the apartment houses, in the skyscrapers of New York itself. And along with them, a great many thousand New Yorkers played their roles also.* »

<sup>292</sup> J. Naremore, *More Than Night*, op. cit., p. 158.

parcours d'une cavale criminelle. Le petit budget du film qui, à Hollywood, aurait été considéré comme une véritable contrainte, devient ici un atout donnant un cachet authentique, *underground*, révolutionnaire au film. « *[It] provides justification for the idea that downmarket thrillers are more authentic, less compromised by bourgeois-liberal sentiment or totalitarian spectacle, than the usual Hollywood product.*<sup>293</sup> » De la même façon, *Tirez sur le pianiste* de Truffaut (1960) prend des libertés en adaptant un roman de David Goodis pour véritablement rafraîchir le film noir.

*Both films were fusions of bazinian neorealism and surrealist disjunctions; both were littered with references to Bogart, Gun Crazy, On Dangerous Ground, and so on; and both made film noir available as a « pretext » for directors who wanted to assert their personalities.*<sup>294</sup>

L'influence européenne est certaine dans le monde du film noir moderne.

Vu d'Amérique, la modernité se présente comme une onde de choc lointaine, née dix ans plus tôt dans le Vieux Monde et constitue, pour la plupart des cinéastes des années soixante-dix, un réservoir d'oxygène plein d'atomes inédits et impurs, de trouvailles formelles et stylistiques, d'autres manières d'envisager le récit et de dire le monde.<sup>295</sup>

Pourtant, la production américaine majoritaire reste encore principalement axée autour de la toute-puissante logique du divertissement et de la rentabilité. C'est pourquoi le film noir moderne américain, où s'exhibent les procédés de fiction, se développa dans un premier temps davantage de façon indépendante (ces films pouvaient en effet être financés à moindre coût). Ainsi, Shirley Clarke réalisa de

---

<sup>293</sup> J. Naremore, *More Than Night*, op. cit., p. 149.

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>295</sup> J.-B. Thoret, *Le cinéma américain des années 70*, op. cit., p. 113.

manière autonome *The Connection* en 1962, Peter Bogdanovich signa *Targets* en 1968 et Melvin Van Peebles *Sweet Sweetback's Badasssss Song* en 1971, donnant chacun au genre une épaisseur philosophique et réflexive encore inusitée.

Dans les années 1970, après le choc visuel provoqué par l'enregistrement vidéo amateur de l'assassinat de John F. Kennedy et la compréhension grandissante du pouvoir des images « vraies », le film noir continua à subir cette influence européenne plus « réaliste ».

Mais contrairement à leurs aînés de France ou d'Italie, les cinéastes du Nouvel Hollywood, venus pour beaucoup d'un cinéma indépendant sous influence européenne (Scorsese, Lucas, De Palma) n'éprouvent pas du tout le désir de tirer Hollywood vers les marges de la modernité, ni de rompre avec une tradition qui est celle de l'*entertainment* et du cinéma populaire. Ils veulent plutôt s'approprier le système et imposer au sein de la machine hollywoodienne leurs propres visions, leurs propres méthodes de tournage (en extérieur, équipes plus légères) et de production.<sup>296</sup>

La rue est investie par des comédiens dont les improvisations sont captées par une caméra-témoin entretenant un esprit « pris sur le vif » et de proximité dans lequel l'émotion prime sur la perfection technique et les représentations, notamment de la sexualité, sont décomplexées. Les procédés de montage s'exhibent, les récits se fractionnent, comme pour mieux sonner le glas de ce cinéma classique qui « remplissait les blancs et construisait l'illusion d'un monde plein et cohérent.<sup>297</sup> » *The French Connection* (William Friedkin, 1971), *Mean Streets* (Martin Scorsese, 1973), *Serpico* et *Dogday Afternoon* (Sidney Lumet, 1973 et 1975), *Straight Time*

---

<sup>296</sup> J.-B. Thoret, *Le cinéma américain des années 70*, op. cit., p. 113-114.

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 225.

(Ulu Grosbard, 1978) profitent ainsi à plein de ce nouvel esprit donné au film noir. Mais c'est à John Cassavetes, cinéaste farouchement indépendant, que revient l'honneur d'avoir porté cette tendance à son point culminant. Ainsi, *The Killing of A Chinese Bookie* (1976 et dont le scénario fut coécrit par Martin Scorsese) ou *Gloria* (1980) restent des modèles illustrant au mieux cette tendance du film noir moderne. « Cassavetes utilise le genre comme une toile de fond, un écho de l'imaginaire cinéphilique qu'il distord profondément jusqu'à n'en garder qu'une ossature lointaine. [...] Cassavetes ne filme pas contre ou à côté du monde mais lance au cinéma le défi d'être à sa hauteur.<sup>298</sup> » Dans son premier film, *Chan Is Missing* en 1982, Wayne Wang fit également l'expérience de cette modernité en créant un faux *whodunit* en 16mm, tourné caméra à l'épaule les week-ends, en noir et blanc, en improvisant et en distillant un véritable esprit « art et essai ». Mené par deux chauffeurs de taxi à la recherche d'un certain Charlie Chan, le film dresse un portrait de la communauté chinoise de San Francisco, tout en mettant en avant, à l'instar du genre classique, la quête existentielle de l'antihéros assailli par les questions « qui suis-je, d'où viens-je », mais en remplaçant cette fois l'individualisme cynique initial par des questionnements communautaires. Cette façon d'ouvrir le regard original du film noir, sous influence de la Nouvelle Vague française, est manifeste dans ce film, comme elle l'était par ailleurs déjà dans l'approche poétique et les questionnements sur le concept d'innocence que proposait *Badlands* réalisé par Terrence Malick en 1973.

---

<sup>298</sup> J.-B. Thoret, *Le cinéma américain des années 70*, op. cit., p. 130 et p. 132.



Contrairement à la vague post-maniériste qui prend également, et beaucoup plus directement le cinéma comme toile de fond par le biais de détournements génériques et d'un recyclage de formes et de thèmes anciens, la vague moderne tâche plutôt de restituer le réel au plus près en y plongeant entièrement le film noir. Le regard sur le réel et par voie de conséquence le réalisme des deux vagues sont profondément différents puisque, dans le courant post-maniériste, le réel sert à mettre en valeur le style alors que dans le courant moderne, il revient plutôt au style de mettre en valeur le réel. Cependant, malgré ses réelles propositions, cette vague moderne illustrée par un cinéma fortement cinéophile eut beaucoup de mal à survivre, comme le remarque James Naremore :

*The particular form of cinephilia associated with critics such as Godard, Farber and Sarris, has almost disappeared – partly because it was dependent upon a genre system that was vanishing from theaters at the very moment when its auteurs and underlying logic were being discovered.*<sup>299</sup>

Cet esprit peu coûteux, hérité des *B-Movies*, s'est en effet peu à peu transformé dans les années 1980 en étant récupéré par les studios qui y voyaient une imposante manne financière et qui le purgèrent de sa vision artistique du monde au profit de productions violentes et érotiques, destinées directement au marché de la vidéo ou de la télévision par câble<sup>300</sup>.

---

<sup>299</sup> J. Naremore, *More Than Night*, op. cit., p. 161.

<sup>300</sup> Pour l'anecdote, c'est grâce à l'argent récolté par plusieurs films « *direct-to-video* » que le producteur de Q. Tarantino put financer *Reservoir Dogs* !

### 2.2.4 La vague néo-classique : la perpétuation des codes classiques

Une autre forme d'évolution du film noir est à remarquer. Proposant une continuation tranquille des formes classiques, elle se caractérise par une volonté affichée de retrouver la perfection des formes passées et peut être appelée néo-classique. Bien que marquée par ses racines, cette vague n'a pourtant rien à voir avec le courant de *remakes* des années 1970, davantage soucieux d'offrir une vision rétronostalgique du genre que de le faire évoluer.

*In the sixties and the seventies the genre was clearly a self-consciously resurrected form. Thrillers made in the noir style became a nostalgic exercise, touched with that note of condescension which often results when one generation reconstructs artifacts of an earlier era's popular culture.*<sup>301</sup>

Elle n'a non plus rien à voir avec l'académisme, soit « le sérieux désabusé avec lequel on adopte la forme la plus traditionnelle et la plus usée pour signifier par là qu'aucun contenu ne mérite d'être travaillé par le souci d'une forme nouvelle<sup>302</sup> », tel que représenté notamment dans *Kill Me Again* (John Dahl 1989). La vague néo-classique s'illustre plutôt, par exemple, dans *The Manchurian Candidate* réalisé en 1962 par John Frankenheimer. Dans un cadre formel respectant les codes du film noir, ce film insuffle avec beaucoup d'audace nombre d'éléments politiques dans sa trame, lui donnant un caractère parfaitement inédit. *Klute*, réalisé par Alan J. Pakula en 1971, fait, pour sa part, grandement évoluer l'intérêt initial du noir pour les théories freudiennes et la psychanalyse en les plaçant au cœur même de son récit.

---

<sup>301</sup> F. Hirsch, *The Dark Side of the Screen: Film Noir*, San Diego: A.S. Barnes, 1981, p. 202-203, cité par T. Erickson, « Kill Me Again. Movement Becomes Genre » dans *Film Noir Reader*, op. cit., p. 312.

<sup>302</sup> S. Daney, « 1984 » dans *Ciné journal. Volume II*, op. cit., p. 179.

Dans *Blow Out* de Brian de Palma en 1981 (si, comme je le montrerai plus tard, les autres films de ce cinéaste appartiennent davantage à la vague du recyclage, celui-ci fait exception), le personnage interprété par John Travolta découvre, de façon tout à fait inédite pour le genre, l'existence d'un crime par l'enregistrement d'un son, exacerbant et déplaçant de l'œil à l'oreille le désir voyeuriste qu'instaurait le film noir classique en suggérant les crimes par des ombres expressionnistes.

Mais au-delà de l'évolution thématique que proposent ces films, *Chinatown*, réalisé par Roman Polanski en 1974, est probablement le film le plus représentatif de cette vague. S'ouvrant avec le logo classique de *Paramount Pictures* des années 1940 et un générique défilant comme ceux des productions hollywoodiennes classiques, recréant les décors et l'esprit des années 1930 et comptant sur la présence, à elle seule mythique, de John Huston et d'un détective privé (Jack Nicholson) solitaire et sarcastique, ce film dépasse pourtant le simple hommage au genre en fonctionnant comme un vrai film noir. Le public averti peut en effet y relever les différents liens au genre classique sans que cela n'empêche un public moins cinéphile d'y trouver un simple plaisir de visionnement intrinsèque au genre. Le film apporte également quelques éléments nouveaux aux codes, puisque la femme fatale se retrouve, en réalité, être la véritable victime du film et que, dans le portrait fait de Los Angeles, peut se lire un reflet symbolique de l'Amérique morose et découragée sous Nixon. Comme *Night Moves* d'Arthur Penn (1975) qui laisse transparaître métaphoriquement tout le traumatisme teinté de paranoïa et de mélancolie engendré par l'affaire du Watergate (tous les personnages du film rencontrés par un Gene Hackman amer et désillusionné ont quelque chose à cacher), ces films continuent à commenter leur société en mettant à distance le genre, mais dans un cadre classique. Jean-Baptiste Thoret affirmait ainsi : « le “maniériste” réactive un projet [...], le néo-classique

ressuscite un cadavre qu'il tente de faire fructifier.<sup>303</sup> » Dans ce mouvement, les codes ne sont pas directement détournés et l'évolution du genre s'y lit beaucoup plus subtilement.

Les films réalisés par Michael Mann (*Thief*, 1981 ; *Heat*, 1995 ou *Collateral*, 2004), James Gray (*Little Odessa*, 1994 ; *The Yards*, 2000, *We own the Night*, 2007), Sean Penn (*The Pledge*, 2001), Clint Eastwood (*Midnight in the Garden of Good and Evil*, 1997 ; *Blood Work*, 2002 ou *Mystic River*, d'ailleurs adapté d'un roman de Dennis Lehane, nouvel auteur fétiche du roman noir en 2003), Curtis Hanson (*L.A. Confidential*, 1997, adapté d'un roman de James Ellroy), Sam Mendes (*Road to Perdition*, 2002) ou Martin Scorsese (*The Departed*, 2006) participent directement de cette tendance néo-classique où :

Le genre sert de fondement pour réévaluer la matière même qui le nourrit [...]. Si on considère que le genre est producteur de mythes, la position d'un Eastwood, comme celle d'un Kubrick (ou d'un Tim Burton), est particulièrement paradoxale puisqu'elle est engagée dans une démystification mais avec les moyens propres au genre.<sup>304</sup>

---

<sup>303</sup> J.-B. Thoret, « D'un *Psycho* à l'autre, l'original n'a pas eu lieu » dans *La Licorne* n° 66, *op. cit.*, p. 61.

<sup>304</sup> V. Amiel et P. Couté, *Formes et obsessions du cinéma américain (1980-2002)*, Paris : Klincksieck, 2003, p. 25.

Ces cinéastes ont en effet conscience des formes classiques du genre, mais aussi de leur inscription dans un passé :

Celui-ci [le néoclassicisme] implique la conscience que les figures classiques ne relèvent plus de l'évidence, de l'immédiateté, mais d'une démarche volontaire et réfléchie qui suppose non seulement leur connaissance, mais encore une distance envers elle. Cependant, le propre du néoclassicisme est que cette distance ne doit pas apparaître comme telle, sinon on serait dans les formes de la post-modernité à travers la citation, la parodie (Dante), le détournement ou l'hommage subjectif (Burton). En ce sens, le néoclassicisme doit tout à la fois assumer sa distance envers le classicisme sans la mettre en exergue.<sup>305</sup>

Si, comme ceux des post-maniéristes, les films des néo-classiques sont traversés par le sentiment d'une tension entre préservation et destruction du genre ; s'ils partent également de la situation générique initiale pour mieux la reformuler ; contrairement à eux, ils ne font pourtant preuve ni d'humour, ni d'une distanciation assumée face aux formes classiques. Pour eux, le film noir n'est pas un terrain de jeu au second degré, mais un bien plus sage et sérieux terrain d'étude. Chez ces derniers, la reconnaissance du cadre générique du film par les spectateurs est immédiate et ne passe pas par un jeu de recyclages, de clins d'œil et de détournements. Le processus de stylisation paraît beaucoup plus endossé et revendiqué par les post-maniéristes, qui s'inscrivent dans le cadre générique pour pouvoir le retravailler de l'intérieur, que par les néo-classiques. Le style des auteurs post-maniéristes se reconnaît au premier coup d'œil dans leurs films. Dans les films néo-classiques, cet honneur revient davantage au genre lui-même.

---

<sup>305</sup> V. Amiel et P. Couté, *Formes et obsessions du cinéma américain*, op. cit., p. 82.

### 2.2.5 La vague du recyclage : humour et hétérogénéité des genres sur le mode de l'allusion parodique

Une dernière vague dans l'évolution du film noir est essentielle : la vague du recyclage. Un rapide coup d'œil à celle-ci conduirait à la confondre avec la vague post-maniériste puisque, dans les deux cas, « les genres sont piratés, détournés de leurs fonctions dans de vastes patchworks qui n'utilisent pas d'images neuves, mais posent un regard neuf sur des images éculées.<sup>306</sup> » Les deux vagues, d'ailleurs concomitantes l'une de l'autre, se caractérisent également par la présence d'humour, la réutilisation de formes génériques passées, l'influence de la vidéo et de la télévision et l'hétérogénéité des genres. C'est pourquoi une compréhension plus détaillée de la vague du recyclage permettra de mieux saisir la singularité du cinéma des frères Coen et de Quentin Tarantino.

Antoine de Baecque et Thierry Jousse affirmaient que :

Le cinéma de recyclage, particulièrement répandu dans les années quatre-vingt, [est] dominé par le simulacre et le second degré [...], avec son autodérision bien tempérée et son cortège de références-clins d'œil devenues objets mêmes du film ou ciment d'un récit qui ne renvoyait plus qu'à l'exhibition du cinéma par lui-même.<sup>307</sup>

Leur utilisation des termes « autodérision » et « références-clins d'œil » est essentielle pour bien saisir cette façon qu'a le cinéma de recyclage de se pratiquer essentiellement sur un mode ludique. Ce mode ludique, qui a quasiment toujours

---

<sup>306</sup> Y. Dahan « Du rêve à la réalité. Les films des frères Coen » dans *Positif* n° 447, mai 1998, p. 14.

<sup>307</sup> A. de Baecque et T. Jousse, *Le retour du cinéma*, op. cit., p. 68.

existé (d'Aristote à Raymond Queneau, en passant par Pierre Boileau et Thomas Narcejac, passés maîtres du pastiche de romans noirs, dans *Celle qui n'était plus*, 1952 ou *Les louves*, 1956), est d'ailleurs à la source de la confusion pouvant exister entre cinéma de recyclage et geste post-maniériste. Entendu dans un sens général, le mot ludique peut en effet convenir aux deux courants. Il me faut pourtant être plus précise. Selon Gérard Genette, au sein des relations de transtextualité (les relations qui mettent un texte en relation manifeste ou secrète avec un ou plusieurs autres), existe le rapport d'hypertextualité qu'il définit ainsi : « j'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire.<sup>308</sup> » Or, selon Genette, cette greffe peut prendre la forme d'une transformation (parodie, travestissement, transposition) ou d'une imitation (pastiche, charge ou forgerie), chacune de ces opérations pouvant s'opérer sur un mode ludique, satirique ou sérieux. Comme je le montrerai, le courant de recyclage me paraît davantage s'apparenter à une parodie satirique alors que le post-maniérisme serait lui, davantage une transposition ludique (« qui ne fait pas que renouveler une structure formelle déjà existante, mais opère des déplacements de valeur qui en changent profondément le sens<sup>309</sup> »).

La distinction proposée par Mikhaïl Bakhtine<sup>310</sup> entre stylisation et parodie aide également à éliminer la confusion. En effet, si stylisation et parodie sont deux rapports dialogiques (c'est-à-dire des relations que tout énoncé entretient avec d'autres énoncés), si elles peuvent utiliser toutes deux les mêmes « instruments » (le

---

<sup>308</sup> G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Éditions du Seuil, 1992, p. 13.

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>310</sup> M. Bakhtine, « Le mot chez Dostoïevski » dans *La poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 267-268.

clin d'œil, le second degré, le recyclage) et si toutes deux visent à mettre à nu les conventions d'un style, la parodie s'opère dans un sens qui diverge du texte observé (étymologiquement, parodie signifie « contre le chant ») : elle l'affronte dans un combat dont elle veut ressortir gagnante en utilisant les armes principales du rire et de la moquerie. La stylisation, elle, va dans le même sens que le style réutilisé, sans combat, et permet donc une réflexion sur ce style initial en le faisant évoluer. Mode d'opération primordial du geste maniériste, elle est une façon de s'approprier un style en le personnalisant tout en lui restant fidèle. Ce style premier est alors reconnaissable en n'étant pourtant ni tout à fait le même ni tout à fait différent.

Peter Wollen décrit le cinéma de recyclage « *[as a relentless] historicism and eclecticism, which plunders the image-bank and the world-horde for the material of parody, pastiche, and, in extreme case, plagiarism.*<sup>311</sup> » Dans le monde du film noir, *Who Framed Roger Rabbit*, réalisé par Robert Zemeckis en 1988, en offre un bon exemple. Car en insérant des personnages de dessin animé à la trame policière classique, le but du cinéaste n'est pas tant d'envisager le genre dans un rapport à son histoire que de créer une complicité avec le spectateur en le faisant rire à la fois des situations montrées, mais également des clichés que sont devenus les codes du noir tout en profitant du plaisir de reconnaissance qu'engendrent néanmoins ces derniers.

---

<sup>311</sup> P. Wollen, « MTV, and Postmodernism, too » dans *Futures for English*, New York : St. Martin's Press, 1989, p. 168, cité par J. Naremore, *More Than Night*, op. cit., p. 196.



*Although comic parodies of noir can be seen everywhere in our culture [...], they seldom have a purely analytic, deconstructive or critical purpose [...]. Showbusiness parodies often have less to do with the ridicule of a dead style than with an attempt to capitalize on a wildly popular trend.*<sup>312</sup>

Les films des frères Coen et de Quentin Tarantino n'ont pas ces visées puisque le renouvellement stylistique ludique du genre qu'ils proposent permet à ce dernier de devenir un espace de réflexion original sur l'Amérique, le cinéma et l'art. Je reviendrai précisément sur les modalités de fonctionnement du post-maniérisme dans leurs films, mais *The Long Goodbye* (Robert Altman, 1973, adapté d'un roman de Raymond Chandler) en donne également un bon exemple. Réflexif, mettant en abîme toute une mythologie du cinéma américain classique tout en étant propice au rire, le film nous présente Philip Marlowe, un détective qui se parle à lui-même et marmonne. Bien que respectant le « type » de détective chandlerien cynique et impassible, la traditionnelle concision verbomotrice de celui-ci est tout de même déconstruite. Ce faisant, le but du cinéaste n'est pas uniquement de faire rire son spectateur, mais également de proposer une réflexion plutôt angoissée à la fois sur les dérives du tout-communication de nos sociétés (à force de communication, n'est-ce pas finalement l'essentiel du discours qui se perd ?), mais également sur l'histoire du genre : puisque les antihéros du noir maniaient la parole à la perfection, quasiment comme une arme, puisque les dialogues étaient si fins, si percutants, comment aujourd'hui dépasser cette perfection ? Comment l'antihéros noir peut-il encore parler ?

---

<sup>312</sup> J. Naremore, *More Than Night*, op. cit., p. 196 et p. 200.

L'humour décalé, créateur de sens, qui naît de la relecture des formes et figures du film noir, éloigne les cinéastes post-maniéristes du *remake*, de la parodie et du cinéma de recyclage dominé par le second degré, puisqu'ils ne se situent pas dans une position de surplomb ou de mépris par rapport au genre classique qu'ils sollicitent de façon intellectuelle et ludique. Ainsi, dans *The Big Lebowski*, la voix-off caractérisant le récit noir, si elle reste bien présente et identifiable, ne sert plus uniquement à affirmer le poids d'une fatalité tragique pesant sur l'antihéros, mais devient également, par son laconisme et sa drôlerie, objet d'un jeu avec le spectateur. Dans *Reservoir Dogs*, bien qu'affublés de surnoms ridicules et d'une bavardise à toute épreuve, les truands restent identifiables comme de véritables antihéros noirs violents et angoissés. Ces distanciations ne se contentent pas de servir un objet comique, mais révèlent plutôt, selon le mot de Pascal Bonitzer, « un comique d'égarement<sup>313</sup> », ne mettant jamais en péril la gravité et la tragédie qui emplissaient le film noir classique. Dans *Pulp Fiction*, l'horreur de la mort « accidentelle » du témoin dans la voiture reste pleine et entière, bien qu'elle survienne au moment même où les deux tueurs discutent de façon anodine et plutôt drôle de rédemption, Vincent Ostria n'hésitant pas à rappeler que « tout l'impact du cinéma de Quentin Tarantino vient de cette juxtaposition osée de la bêtise et de la mort violente.<sup>314</sup> » Dans *Fargo*, si les kidnappeurs réellement idiots rivalisent de maladresses souvent hilarantes, leurs méfaits restent troublants et dérangeants, notamment grâce à la photographie du film dont les tonalités bleues et blanches distillent une atmosphère glacée et pesante. Emmanuel Burdeau analyse d'ailleurs ce film comme dépeignant « la froide et silencieuse paralysie d'une quotidienneté que rien, et surtout pas l'horreur, ne saurait entamer, l'indifférence d'un monde qui condamne l'homme à une attitude grotesque et autodestructrice.<sup>315</sup> » Malgré l'humour, la cruauté absurde du noir classique est respectée. La distanciation humoristique présente dans ces films ne vise pas à épuiser

<sup>313</sup> P. Bonitzer, « Un comique d'égarement » dans *Le journal de Pandora* n° 8, *op. cit.*, p. 14.

<sup>314</sup> V. Ostria, « Junk Fiction » dans *Cahiers du cinéma*, n° 485, novembre 1994, p. 54.

<sup>315</sup> E. Burdeau, « Les forces de l'ordre » dans *Cahiers du cinéma*, n° 505, septembre 1998, p. 42.

les possibilités du genre, mais au contraire à le faire revivre à travers sa propre mise à mort.

Le post-maniérisme, tout en désamorçant le ton du noir par ses distanciations ludiques, le réamorce en mettant en relief le tragique et en respectant le sérieux du genre de référence. Ces distanciations ne sont qu'un masque servant à cacher, et paradoxalement à révéler, l'angoisse des cinéastes face à la perfection cinématographique antérieure, dénotant dès lors habilement l'existence d'une réaction dans ce cinéma à une certaine crise artistique (directement mise en abîme, par exemple, dans la crise de la page blanche qui frappe *Barton Fink*). En ne visant pas la parodie, leurs films respectent une des conditions essentielles du maniérisme et par extension du post-maniérisme : celle du non-épuisement de la figure magistrale. Car le cinéaste (post-) maniériste, s'il infléchit l'essence de l'image maîtresse en la retravaillant, a tout de même besoin de cette image première. Il doit la respecter puisqu'en l'annulant c'est son propre projet de réinterprétation qui tombe à l'eau, qui s'auto annule. Au lieu de « créer sur », il crée donc « à partir » et, comme le rappelle Serge Daney, « prélever un original, c'est quand même enlever. Ajouter une copie, c'est quand même *enrichir*.<sup>316</sup> »

Cette différence entre enlever et enrichir marque, selon moi, une distinction fondamentale entre les deux vagues. Comparée à la première, la vague du recyclage peut être comprise comme illustrant les dangers d'une réponse trop hâtive, voire hystérique, à la crise ressentie par les cinéastes d'arriver après une certaine perfection générique. « Faute d'histoires nouvelles à faire semblant de raconter en deux heures,

---

<sup>316</sup> S. Daney, « Poussière d'empire. Lâm-Lê » dans *Ciné journal. Volume II, op. cit.*, p. 56.

mieux vaut résumer toutes les anciennes en vingt secondes, dans un précipité évocateur et marrant.<sup>317</sup> » Plutôt que maniéristes, ces films apparaissent dès lors maniérés, faisant des manières superficielles et décoratives (Alain Bergala parle de cette vague comme d'un « maniérisme par défaut<sup>318</sup> »). Les « recycleurs » ne semblent pas porter de masque et affichent leur dérision de façon ostentatoire sans révéler de réflexion sur l'état de leur art, préférant l'artifice à l'émotion. Leur cinéma se caractérise davantage par la sensation brute, le plaisir immédiat, offrant une réponse parodique à la crise des grands récits et transformant ses références en simples allusions amputées de leur signification. « La cinéphilie des années quatre-vingt-dix, quant à elle, est horizontale, digitale et rhizomatique. Personne ne peut plus descendre de personne, puisque tout est là.<sup>319</sup> » Comme dans un supermarché, le cinéaste de recyclage choisit ses images de référence au gré de ses envies, de sa fantaisie, du hasard et, plutôt que de scruter une image première dans ses moindres détails pour la faire revivre, il s'en sert sans autre but que de se laisser happer par ce qui, dans cette image, éblouit, épate, fait spectacle. La scène d'ouverture de *The Player* (Robert Altman, 1992) met d'ailleurs cette idée en abîme avec brio en présentant des scénaristes en train de vendre leurs projets de films aux producteurs (« un mélange d'*Out of Africa* et *Pretty Woman* » ou « un peu de *Ghost* et un peu de *The Manchurian Candidate*, ce serait comme un polar politique ésotérique avec de l'amour »).

---

<sup>317</sup> S. Daney, « Angelochronopoulos » dans *Ciné journal. Volume II, op. cit.*, p. 106.

<sup>318</sup> A. Bergala « D'une certaine manière (le cinéma à l'heure du maniérisme) » dans *Théories du cinéma, op. cit.*, p. 164.

<sup>319</sup> A. de Baecque et T. Jousse, *Le retour du cinéma, op. cit.*, p. 93.

Le post-maniériste préfère réinterpréter en se servant du film noir comme d'un cadre générique dont il outrepassa le régime fortement codifié pour exprimer un discours « auteurial » à la fois sur l'Amérique, sur le cinéma et sur l'art. Ainsi, « Tarantino est un cinéaste-palimpseste qui écrit ses films par-dessus tous ceux qu'il a vus, un agitateur d'imaginaires qui scrute l'Histoire du cinéma et l'histoire de ses formes pour en révéler l'esprit<sup>320</sup> » et « les films [des Coen] sont autant de chapitres d'une même recherche sur l'état de la société américaine et la place qu'y tient le cinéma.<sup>321</sup> » Tous trois sont des auteurs capables de respecter les intentions du genre tout en y insérant leurs propres intentions. Or, « à quoi, entre autres, reconnaît-on un auteur ? À ce qu'il *est* tous ses personnages, à ce qu'il n'existe pas pour lui de "petits rôles" où il ne soit pas.<sup>322</sup> » Dans *Fargo*, aussi bien que dans *Pulp Fiction*, tous les personnages semblent en effet égaux, chacun étant investi d'un regard des cinéastes, chacun ayant son histoire. *A contrario*, dans *Kiss Kiss, Bang Bang* (Shane Black, 2005), seul Harry Lockhart, le « héros » semble chargé d'un rôle. Ses acolytes, ses ennemis, ses conquêtes ne sont présents à l'écran que pour lui servir de faire-valoirs instrumentaux. Il est le seul à paraître compter puisqu'il est à lui seul responsable de l'entière mission de divertir le spectateur. Dans ce film, cette logique est même poussée à l'extrême puisque le héros propose au spectateur divers commentaires en voix-off, chargés d'intentions parodiques, sur les événements montrés. Ainsi, parlant à son acolyte d'un père et de sa fille autrefois en conflit et désormais réconciliés, il se « dédouble » d'une certaine façon puisque l'image s'interrompt, comme si la pellicule se dévidait et propose le commentaire suivant :

---

<sup>320</sup> Y. Deschamps, « L'auteur de film, cet écho de cinéma » dans *Iris* n° 28, *op. cit.*, p. 76.

<sup>321</sup> Y. Dahan, « Du rêve à la réalité. Les films des frères Coen » dans *Positif* n° 447, *op. cit.*, p. 14.

<sup>322</sup> S. Daney, « La Tentation d'Isabelle. Jacques Doillon » dans *Ciné journal. Volume II*, *op. cit.*, p. 232.

*Ok. I apologize. That's a terrible scene. It's like « why was that in the movie ? » Gee. You think maybe it'll come back later, maybe. I hate that. A TV's on talking about the new power plant, hum, wonder where the climax'll happen. Or that shot of the cook in Hunt For the Red October. Sorry.*

Dans ce monologue, l'histoire du cinéma fait effectivement miroir, les codes du genre sont mis à nu, mais la parodie y est pure, sans déguisement, moquant ouvertement les clichés existants et figeant d'une certaine façon les codes génériques. En outre, le personnage se fait commentateur d'une scène d'un récit auquel il prend part. La mise en scène brise donc la fluidité et les mécanismes d'immersion traditionnels offerts par le cinéma. Elle ne vise qu'à accentuer la sensation de vertige et de confusion causée par la mise en abyme au second degré. Si Quentin Tarantino dénonce lui aussi les clichés, il ne se contente pas de dire « ce procédé est cliché, riez-en », mais propose plutôt une autre façon de montrer telle ou telle situation (les intrigues labyrinthiques du noir sont ainsi complètement renouvelées dans *Pulp Fiction*). Au lieu de dénoncer directement le procédé et de flatter le public en le satisfaisant de façon immédiate, il réinvente afin de faire avancer le cinéma. Il ne vide pas le code générique de son sens pour mieux le remplir d'effets sensationnels, mais en propose une nouvelle version. Dans le film de recyclage, le film noir apparaît plutôt comme un répertoire dans lequel les cinéastes peuvent piocher avec jubilation afin de s'assurer, au minimum, d'un plaisir de reconnaissance au second degré et c'est alors « le cinéma dans son ensemble [qui] apparaît surtout comme une forme fossile qu'on observe avec une curiosité amusée comme un objet de musée.<sup>323</sup> » Que le recyclage fasse sens importe, au final, assez peu.

---

<sup>323</sup> V. Ostria, « Junk Fiction » dans *Cahiers du cinéma* n° 485, *op. cit.*, p. 54.

Formellement, la même distinction peut s'opérer et se résumer par la formule de Serge Daney : « utiliser son style au lieu d'être utilisé par lui.<sup>324</sup> » Dans un film de recyclage, des figures comme le ralenti ou le travelling avant ne marquent pas tant la volonté des cinéastes de créer une réflexion par le style, mais visent plus simplement la recherche d'effets, la sensation, la vitesse. De la même façon, le zoom avant paraît lui aussi un simple moyen d'amener le spectateur à voir de plus près l'événement sensationnel.

Dans son usage quotidien (profane), le zoom avant est devenu plus qu'une volonté de signifier ou une figure de style, mais une sorte de réflexe automatique des cameramen, vide de sens, indiquant seulement « qu'on est à la télé » [...]. Aller du détail au Tableau d'ensemble, et *jamais l'inverse*.<sup>325</sup>

Esthétisant ou surdéterminant le mouvement, les effets de style de recyclage comme le plan court et le montage serré se laissent alors voir comme tels, comme purs artifices, afin d'immerger le spectateur dans l'action comme dans un manège de sensations, de le plonger dans l'image qui, dès lors, n'a plus besoin de dire, puisqu'elle montre tant. Encore une fois, ces procédés visent à diminuer la distance entre le film et le spectateur afin de plonger ce dernier dans un état euphorisant et donc de laisser le moins d'espace possible à la réflexion. S'il préfère parler de post-modernisme pour caractériser ce type d'images (cette caractérisation, bien que dénotant de nombreux points communs avec l'esthétique du recyclage, me paraît néanmoins trop complexe et encore confuse dans le champ cinématographique pour pouvoir être utilisée ici), Tony Wilson note : « L'image post-moderne est dépourvue de point de vue. Or, une image sans point de vue ne peut pas engendrer un jugement

---

<sup>324</sup> S. Daney, « Il était deux fois l'Amérique » dans *Ciné journal. Volume II, op. cit.*, p. 122.

<sup>325</sup> S. Daney, « Zoom Interdit » dans *Ciné journal. Volume II, op. cit.*, p. 62.

sur le monde.<sup>326</sup> » Ainsi, les ralentis sur Denzel Washington s'éloignant, l'air vainqueur, d'un immeuble en feu qu'il vient de faire exploser dans *Man On Fire* (Tony Scott, 2004) ne visent à rien d'autre qu'à surdéterminer la sensation de violence. Le procédé apparaît marqué par une volonté d'esthétiser cette violence, sans souci de proposer une réflexion morale sur le geste posé par le héros. À l'inverse, la marche des gangsters au ralenti ouvrant *Reservoir Dogs* ou l'envol du chapeau au ralenti de *Miller's Crossing* convoquent, pour leur part, de véritables rêves de cinéma, des images archétypales et premières que l'on scrute au ralenti pour mieux en saisir l'essence. De la même façon, le travelling avant vers le lavabo dans *Barton Fink* métaphorise clairement le dégoût de Barton pour la consommation de l'acte sexuel ainsi assimilé aux égouts. Dans *Pulp Fiction*, lorsque Jules et Vincent attendent devant la porte de Marsellus en discutant massages de pieds, la caméra reste éloignée d'eux, les montrant en plan fixe et jouant de la profondeur de champ. L'espace est ouvert, montrant un respect du cinéaste pour ses personnages et ses dialogues, encadrés dans une forme quasi rigide demandant un effort au spectateur qui peut alors prendre le temps de comprendre, voire d'analyser ce qui se dit. Grâce à ce plan, le métier de tueur à gages prend une autre dimension, puisque ces deux personnages attendent, banalement, comme s'ils étaient livreurs ou facteurs. Un cinéaste de recyclage aurait fort probablement filmé cette scène dans un champ-contrechamp rapide pour souligner le rythme du dialogue et accentuer la sensation désirée, à savoir le rire immédiat provoqué par la teneur de la discussion. Le code formel n'aurait ainsi pas été mis au service de l'évolution générique, mais à celui d'une satisfaction hédoniste évidente.

---

<sup>326</sup> T. Wilson, « Reading the postmodernist image, a "cognitive mapping" » dans *Screen* vol. 31, n° 4, hiver 1990, p. 397, cité par L. Jullier, *L'écran post-moderne, op. cit.*, p. 71 (sa traduction).



Cette séquence peut également aider à expliquer une différence entre recyclage et post-maniérisme quant à la conception du rythme dans ces courants. Car il serait faux de penser que le cinéma post-maniériste ne cherche pas à satisfaire le plaisir et les sensations de son spectateur. Il le fait, mais d'une façon tout à fait particulière. Vu dans son ensemble, *Pulp Fiction* ressemble en effet à un diagramme mouvementé dans lequel de longues lignes dialoguées, souvent évoquées en plans-séquences assez tranquilles, sont cassées par de brusques pics de violence extrême, présentés dans de petites scènes très brèves montées rapidement les unes à la suite des autres. L'ordre « habituel » de la discussion est ainsi bouleversé par des accès de rage sanglante, totale, rapide, qui viennent perturber à la fois l'ordre rythmique, mais surtout le spectateur. Jean Mitry affirmait : « il n'y a rythme, effectivement, que dans et de par la *discontinuité*, bien que le sentiment éprouvé soit celui d'un développement continu.<sup>327</sup> » Or, c'est justement cette discontinuité que Quentin Tarantino met en jeu et exacerbe, créant finalement un autre contrepoint, rythmique cette fois. « Tout le film est porté par des éléments rythmiques qui font alterner nonchalance et brusque accélération.<sup>328</sup> » La violence et la vitesse surgissent alors d'un fond de lenteur et de distension du temps, accentué par le fait que les scènes dialoguées sont souvent étirées au-delà de leur intérêt diégétique. Ainsi, avant de rentrer dans la pièce où ils vont assassiner leur débiteur, Jules et Vincent prennent une pause assez longue dans le couloir pour discuter des vertus érotiques des massages de pieds, ce qui « prépare » et valorise le moment violent à venir. L'usage du fondu au noir entre les différentes séquences participe également de ce mouvement, puisqu'« en amortissant l'action, ils donnent d'autant plus de puissance aux soudaines accélérations qui apparaissent comme de brusques variations d'intensité.<sup>329</sup> » Violence rapide et longs dialogues ne prennent ainsi leurs sens que l'un par rapport à l'autre, ils sont interdépendants. Ce

---

<sup>327</sup> J. Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma 1. Les structures*, Paris : Éditions Universitaires, 1963, p. 346.

<sup>328</sup> V. Amiel et P. Couté, *Formes et obsessions du cinéma américain*, op. cit., p. 95.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 96.

faisant, le cinéaste ne se perd pas dans l'esthétique du recyclage consistant à maintenir une vitesse élevée ponctuée de pauses comme moments de repos, de respiration, alternant sans relation interne. Au contraire, le cinéaste applique le principe caractéristique du cinéma classique américain : celui de distension/contraction du temps, qui procède d'un antagonisme tension/détente et non pas vitesse/repos<sup>330</sup>. Ce rapport tension/détente « tarantinien », qui crée un effet de rythme et non de vitesse, participe alors d'une euphorie spectatorielle puisque « la distension temporelle crée la tension, tandis que l'accélération soudaine implique un relâchement brusque, une levée des inhibitions, source d'excitation et de plaisir.<sup>331</sup> » Afin d'optimiser le plaisir du spectateur, Tarantino doit donc lui faire violence en lui faisant emprunter cette route rythmique accidentée. Ici, la conception de l'effet de l'œuvre extatique sur le spectateur, proposée par Sergueï Eisenstein et résumée par Jacques Aumont<sup>332</sup>, pourrait s'exemplifier. Pour Eisenstein, l'œuvre extatique repose sur un processus d'accumulation et de détente brusque, provoquant une mise « hors de soi » de l'œuvre. Cette structure de l'œuvre correspond à un processus psychique similaire chez le spectateur qui se retrouve en état d'extase (la sortie hors de soi), c'est-à-dire un état second émotionnel et intellectuel propice à une bonne réception de l'œuvre. L'œuvre extatique (comme l'est *Pulp Fiction*) est donc puissamment émotionnelle.

L'ère du recyclage où s'illustrent notamment David Fincher (*Se7en*, 1995 ; *The Game*, 1997 ou *Fight Club*, 1999), Oliver Stone (*Talk Radio*, 1988 ; *Natural Born Killers*, 1994 ; *U-Turn*, 1997), Brian de Palma (*Body Double*, 1984 ; *Snake Eyes*, 1998 ; *Femme Fatale*, 2002), Joel Schumacher (*Falling Down*, 1993 ; *Phone Booth*,

---

<sup>330</sup> V. Amiel et P. Couté, *Formes et obsessions du cinéma américain*, op. cit., p. 66.

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>332</sup> J. Aumont, *L'image*, Paris : Nathan, [1990], 2003, p. 69-70.

2002), Michael Bay (*Bad Boys 1* et 2, 1995 et 2003) ou Bryan Singer (*The Usual Suspects*, 1995) est, quant à elle, une ère du leurre et de l'artifice. La fiction y est désacralisée au profit d'un plaisir ludique parodique et complaisant et d'une recherche de l'abolition de la distance (nécessaire à la réflexion) entre le spectateur et le film. Les sensations et impressions y sont accentuées tandis que le hors champ et les dialogues y sont, eux, amoindris. Le récit ne s'y embarrasse que peu de se justifier causalement, préférant multiplier les données et recycler les stéréotypes pour engendrer des réactions sensorielles automatiques par l'accumulation de différents effets. Ainsi, « au lieu de se présenter comme un espace à reconstruire, ou, mieux, à construire [...], l'espace filmique va devenir un espace à explorer, à visiter.<sup>333</sup> » L'image de recyclage semble ne se penser que par rapport à elle-même, tandis que l'image post-maniériste, elle, se pense par rapport à l'histoire du cinéma. Finalement, l'on pourrait donc dire que le cinéma de recyclage contourne la crise du récit en mettant l'accent sur les sensations et la parodie, tandis que le cinéma post-maniériste la confronte en suscitant la réflexion et en s'inscrivant dès lors dans une relation historique au genre.

Afin de mieux comprendre comment envisager le genre dans sa dimension historique, les outils théoriques fournis par la sémiologie générative semblent maintenant indispensables.

---

<sup>333</sup> L. Jullier, *L'écran post-moderne*, op. cit., p. 83.

## CHAPITRE 3

### COMPRENDRE THÉORIQUEMENT L'ÉVOLUTION GÉNÉRIQUE

*Genre is not a mere collection of dead images, waiting for a director to animate it, but a tradition with a life of its own.*<sup>334</sup>

Étant donné ma volonté d'appréhender la manière dont le film noir s'est transformé entre les mains des frères Coen et de Quentin Tarantino, il faut aborder une problématique fondamentale : celle du genre. Apparu dans les années 1940 sous la plume des critiques américains Robert Warshow et James Agee, le terme « genre » ne s'est en réalité transformé en concept théorique qu'au courant des années 1970 pour devenir un des problèmes les plus complexes des études cinématographiques. « Le genre cinématographique est [...] une notion peu fréquentée parce qu'elle paraît peu fréquentable.<sup>335</sup> » Entendue globalement comme ensemble de règles communes à un groupe de films permettant de classer et de distinguer ces derniers, cette notion, structurante pour quiconque entre en relation avec le monde du cinéma, et extrêmement utile empiriquement (dans les vidéoclubs, par exemple, ou dans les nombreux dictionnaires de cinéma), a en effet été constamment attaquée par la théorie cinématographique qui la juge instable et confuse, donc insaisissable. Les définitions qu'on en donne sont en outre multiples et parfois contradictoires : certaines l'abordent sous le thème des éléments « obligatoires » à ce qu'un genre devienne genre (un canevas fixe qui empêche dès lors de le penser dans sa dimension

---

<sup>334</sup> E. Buscombe, « The Idea of Genre in the American Cinema » dans *Film Genre Reader II*, op. cit., p. 24.

<sup>335</sup> R. Moine, *Les genres du cinéma*, op. cit., p. 7.

évolutive), d'autres au contraire tentent d'englober dans leurs définitions les exceptions et autres singularités aux règles génériques. D'aucuns l'abordent encore sous ses aspects mythologiques occultant dès lors toute préoccupation historique, tandis que d'autres se concentrent sur son contexte de production, oubliant ainsi d'expliquer ses mécanismes de fonctionnement interne. Cette confusion a d'ailleurs été rendue d'autant plus obscure par le contexte contemporain dans lequel le mélange des genres pratiqué par plusieurs cinéastes ajoute encore à l'impureté et à la discontinuité du concept, au point même que certains ont préféré purement et simplement réfuter son existence. Ajoutons à cela que l'aura commerciale du genre assurant souvent à ses pratiquants des bénéfices de box-office tangibles (la revitalisation du film d'horreur ces dernières années n'est effectivement pas un hasard) l'a souvent rendu peu fréquentable aux yeux du monde artistique et intellectuel<sup>336</sup>. C'est dans cet imbroglio théorique que la sémiologie générative propose une défense de la notion de genre, définissable à partir même de son existence empirique, et que j'utiliserai pour comprendre le genre film noir.

### 3.1 Enjeux et méthodes de la sémiologie générative

Solution relativement récente, mais extrêmement utile, la sémiologie générative a principalement été définie par les auteurs français Michel Colin et Odile Bächler comme un outil permettant de « mieux comprendre ce qu'est comprendre un film.<sup>337</sup> » Pour parvenir à ses fins, cette théorie propose une méthode en trois étapes (un processus inférentiel enclenche la production d'hypothèses puis une confrontation au réel) afin de donner au genre une définition structurelle.

---

<sup>336</sup> Ainsi, B. Amengual oppose « œuvre de genre (de grande consommation, de divertissement, d'évasion) et œuvres d'auteur (toute œuvre d'importance est, par un biais ou un autre, œuvre d'auteur) », « Bon chic, bon genre ? » dans *Cinémaction* n° 68, *op. cit.*, p. 198.

<sup>337</sup> M. Colin, « Introduction à une sémiologie générative du film » dans *Iris* n° 9, printemps 1989, p. 138.

### 3.1.1 Les auteurs : Michel Colin et Odile Bächler

C'est en 1985 que Michel Colin, inspiré par la grammaire générativo-transformationnelle développée par Noam Chomsky<sup>338</sup>, jette les premières pierres de ces recherches dans son ouvrage *Langue, film, discours. Prolégomènes à une sémiologie générative du film*. Son idée de départ est relativement simple : le film, pour le bien de l'analyse, doit être considéré comme un discours verbal. « En tant que discours, il [le film] peut être analysé au même titre que le discours verbal, à travers des concepts linguistiques.<sup>339</sup> » En effet, « le spectateur, pour comprendre un certain nombre de configurations filmiques, utilise des mécanismes qu'il a intériorisés à propos du langage [...]. Le cinéma est un langage puisqu'il est organisé et sert à communiquer et à informer.<sup>340</sup> » Ainsi, le film, exprimant en images et en sons des messages destinés à son spectateur, peut être envisagé comme un tout se formant à partir de structures sémantiques et/ou syntaxiques sous-jacentes. Pour le dire autrement, le film nous parle, la sémiologie générative propose de comprendre comment. Cette idée, ramenée à sa plus simple expression et sans n'être jamais réellement nommée comme telle, parcourt d'ailleurs les écrits sur le cinéma. Ne parle-t-on pas en effet, et de façon extrêmement usuelle, de grammaire du film, de langage cinématographique, de vocabulaire des images ?

La définition donnée par l'Encyclopédie Larousse 2002 à la sémiologie générative aide également à préciser la compréhension de cette dernière en l'opposant à la sémantique interprétative, se situant elle aussi dans le cadre de la grammaire

---

<sup>338</sup> N. Chomsky, *Essais sur la forme et le sens*, Paris : Seuil, 1980.

<sup>339</sup> M. Colin, *Langue, film, discours. Prolégomènes à une sémiologie générative du film*, op. cit., p. 223.

<sup>340</sup> M. Colin, « Introduction à une sémiologie générative du film » dans *Iris* n° 9, op. cit., p. 142.

génération. Selon la sémantique interprétative, les règles de la composante sémantique ne font qu'attribuer une interprétation à une structure syntaxique qui est engendrée indépendamment par des règles purement syntaxiques. Autrement dit, dans le cas d'un film, la narration ne servirait qu'à venir attribuer du sens par-dessus une structure induite par la mise en scène du film, elle-même purement construite à partir de ses éléments formels. La sémantique interprétative postule donc l'autonomie de la syntaxe et de la sémantique. La sémiologie générative est une théorie opposée à la précédente, puisqu'elle réfute le postulat d'autonomie de la syntaxe et de la sémantique et qu'elle fait l'hypothèse que tout énoncé est généré à partir d'une structure profonde sémantique. Dans ce cas, le film peut donc être compris comme faisant sens à partir de sa structure même et non en fonction de sa narration qui viendrait s'ajouter par-dessus ses éléments formels. On trouve des prémisses de ces théories dans les travaux de John M. Carrol, Karl D. Möller et Dominique Chateau<sup>341</sup>. Ces auteurs travaillaient, en effet, sur le moyen de créer une corrélation entre structure formelle et structure narrative, permettant à ces dernières de donner naissance à ce que l'on peut voir à l'écran.

Selon la sémiologie générative, le film réalise donc « une sorte de projet de communication souterrain<sup>342</sup> », ce qui lui permet d'organiser le flux de l'information en images et en sons. On étudie alors ce qui apparaît à l'écran en tant que produit de ce projet implicite, résultant de structures élémentaires en mouvement au fil du déroulement du film. Et puisque, selon Michel Colin, la construction d'une grammaire des films coïncide avec une grammaire des langues naturelles, étant admis

---

<sup>341</sup> J. M. Carrol, *Towards a Structural Psychology of Cinema*, La Haye : Mouton, 1974 ; K. D. Möller, *Filmsprache : eine kritische Theoriegeschichte*, Munich : Moks, 1986 ; D. Chateau, *Le cinéma comme langage*, Paris : AISS-IASPA, 1986. F. Casetti détaille les idées de ces auteurs dans *Les théories du cinéma depuis 1945*, op. cit., p. 273-274.

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 175.

« film et discours verbal ont des fonctions semblables et donc des structures identiques<sup>343</sup> », cet auteur propose un modèle grammatical cinématographique théorique, basé sur celui qu'avait élaboré Noam Chomsky pour les langues. Le film repose ainsi sur une construction fondée sur les trois composantes suivantes<sup>344</sup> :

a) La composante conceptuelle : c'est la structure sémantique sous-jacente aux images et aux sons qui rend compte du contenu du film. Elle vise, en fait, les rapports logiques qu'entretiennent entre eux les éléments de la diégèse, qui créeront une structure de surface, selon les principes d'effacement, de permutation, de substitution et d'addition, que des images et des sons « habillent » pour faire un film.

b) La composante inter-personnelle : ce sont les structures modales de l'énoncé filmique qui concernent les rapports entre le metteur en scène et son discours. Ici, le phénomène de focalisation (le réalisateur choisit d'attirer l'attention sur un élément ou non) est à l'œuvre.

c) La composante textuelle : c'est la dynamique de communication développée par le film. On vise ici la façon dont le discours filmique progresse.

Odile Bächler a alors appliqué ces fondements théoriques aux genres cinématographiques. Sa démonstration est particulièrement pertinente et logique. Bien que reconnaissant la quasi-impossibilité d'une part de repérer des règles sémantiques et formelles stables et fixes, et d'autre part de circonscrire précisément l'existence de genres théoriques, elle s'attache néanmoins dans un premier temps à attester de l'existence empirique indéniable des genres pour ensuite faire renaître

---

<sup>343</sup> M. Colin, *Langue, film, discours*, op. cit., p. 97.

<sup>344</sup> Telles que répertoriées par F. Casetti dans *Les théories du cinéma depuis 1945*, op. cit., p. 274-275.



l'espoir d'une possible utilisation des théories génériques. En commençant par le commencement, elle nous rappelle que le terme « genre » signifie ce qui engendre.

Ne serait-il pas possible de classer et, ce faisant, d'expliquer le multiple ? De résoudre, d'une part, le problème de la discontinuité historique par l'engendrement, par l'intégration des transformations dans les textes aussi bien que dans les noms de genres.<sup>345</sup>

La sémiologie générative fournit en effet aux analystes de précieux outils permettant de comprendre le genre dans sa dimension historique, comme j'y reviendrai, mais également de l'appréhender comme un tout bien concret, soumis à une multiplicité d'influences. Car si la théorie vise à décrire des phénomènes qui seraient à l'œuvre dans les films (butant dès lors sur l'impossibilité de définir le genre de façon définitive), la réalité historique, elle, montre le caractère plus normatif du genre, qui pousse le réalisateur à tenir compte, ou non, de la culture filmique et des attentes des spectateurs. Ces éléments dépendent bien évidemment de la volonté des metteurs en scène et de l'auditoire, à la fois, de les intégrer et de les reconnaître. Les contraintes génériques sont donc contextuelles. Ces contraintes peuvent renvoyer, selon Jean-Marie Schaeffer et Marie-Laure Ryan<sup>346</sup>, à trois sortes de propriétés sur lesquelles, par exemple, les noms de genres peuvent être construits. Les genres peuvent ainsi se diviser selon qu'ils établissent des classes :

a) Pragmatiques : qui correspondent aux intentions du film (faire rire, pleurer, réfléchir, etc...).

b) Sémantiques : qui évoquent les thèmes abordés par le film.

c) Syntaxiques : qui visent les critères plus formels de la production.

---

<sup>345</sup> O. Bächler, « Une dynamique générative » dans *Iris* n° 20, *op. cit.*, p. 41.

<sup>346</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ? op. cit.*, p. 82-115 et M.-L. Ryan, « Towards a Competence Theory of Genre » dans *Poetics* 8, 1979, cités dans *Ibid.*, p. 42.

Mais, « ce classement ne peut rendre compte des textes de genre que s'il intervient "après coup", s'il se forme en fonction des textes réellement existants, en fonction de leurs contenus et de leurs formes.<sup>347</sup> » C'est d'ailleurs ce qui s'est passé dans le cas du film noir, apparu comme catégorie générique après les films eux-mêmes. La sémiologie générative évite donc tout risque de confusion téléologique en ayant parfaitement conscience que :

Un genre cinématographique n'apparaît que lorsqu'il est nommé et désigné comme tel, puisque son existence est liée à la conscience, partagée et consensuelle, qu'une communauté en a. Ainsi, la première occurrence du genre n'est-elle pas à chercher, rétrospectivement, dans les films qui correspondent à la catégorie établie *a posteriori*, mais dans les discours tenus sur les films.<sup>348</sup>

En réalité, il existe deux méthodes traditionnelles pour définir le genre. En premier lieu, l'analyse textuelle qui part des films pour délimiter des propriétés : on parle ici de propriétés textuelles, uniques, qui permettent d'envisager l'œuvre dans sa singularité. La seconde, l'analyse générique, part plutôt des propriétés pour trouver des films : ici, on cherche les propriétés génériques, répétées, qui servent de cadre global dans lequel le film peut s'inscrire, guidant à la fois sa production et sa réception. Ces deux approches ne sont pas contradictoires, mais n'envisagent pas le genre selon le bon angle, d'après Odile Bächler. D'abord parce que « tout élément peut être lu comme textuel, ou comme générique s'il fait partie d'un consensus culturel.<sup>349</sup> » Ensuite, et surtout, parce qu'aux fins de former un genre, il ne s'agit pas tant de comprendre comment les éléments textuels ou génériques découverts prédominent l'un sur l'autre ou d'observer leur récurrence, mais plutôt d'envisager de quelle façon ils s'assemblent afin de former une structure.

---

<sup>347</sup> O. Bächler, « Une dynamique générative » dans *Iris* n° 20, *op. cit.*, p. 42.

<sup>348</sup> R. Moine, *Les genres du cinéma*, *op. cit.*, p. 122.

<sup>349</sup> O. Bächler, *Ibid.*, p. 42.

Pour comprendre la notion de genre, il faut donc pouvoir comprendre ses structures de façon globale, dans une optique d'évolution et de renouvellement. Mais pour s'aider, on peut également se référer à l'intention de l'auteur ou de l'institution, puisqu'une pure lecture structurelle semble parfois être insuffisante, comme en témoignent certains films à l'identité générique hybride (Odile Bächler rappelle ainsi que le *Seven Brides for Seven Brothers* réalisé en 1954 par Stanley Donen reste difficilement catégorisable puisqu'il mélange le western et la comédie musicale<sup>350</sup>). « C'est l'intention qui crée la dynamique. Car afficher qu'un texte appartient à un genre c'est, d'emblée, faire parler ce texte, lui approprier des intentions envers ses récepteurs<sup>351</sup> ». Mais trop en tenir compte peut devenir problématique, car une propriété peut devenir générique simplement parce qu'on se trouve dans une logique de genre. Ainsi, un mouvement de caméra comme une contre-plongée, qui serait passé inaperçu autrement, sera peut-être perçu comme générique si on l'analyse en se disant *a priori* que son réalisateur a voulu se placer dans le cadre d'un film noir. La lecture peut être faussée. Ce problème est pourtant résolu dès que l'on envisage l'approche générative dans son entier. En effet, une simple liste de propriétés, aussi génériques soient-elles, ne suffit pas à définir un genre. Il faut une structure, autrement dit une combinaison des éléments thématiques et formels pour engendrer une véritable lecture générique. Ainsi, si plusieurs autres films peuvent accueillir le couple thématique fatalité-urbanité, seul son accouplement avec certains traits audiovisuels (comme le flash-back ou la voix-off) crée la marque du film noir classique.

---

<sup>350</sup> O. Bächler, « Une dynamique générative » dans *Iris* n° 20, *op. cit.*, p. 45.

<sup>351</sup> *Ibid.*, p. 45.

En réalité,

C'est bien la structuration de ces éléments [les propriétés formelles, immanentes au film, et les propriétés thématiques] qui engendre une lecture générique [...]. L'articulation, allant de l'extérieur vers l'intérieur du texte, est pragmatique. Mais ce sont les traits internes qui désignent le contexte économique, social et culturel, dont ils dépendent<sup>352</sup>.

Mais tous les films ne peuvent être classés selon cette méthode. D'abord parce tous les films ne reposent pas sur une structure générative fixe (cet atout ne serait en effet observable que dans les films hollywoodiens classiques dont les éléments définitoires sont extrêmement bien établis) et ensuite parce que d'autres classements peuvent être productifs, comme ceux opérés en fonction de la nationalité. En fait, selon Odile Bächler : « un film est générique quand sa situation de production crée puis entérine une nouvelle alliance entre thème et forme.<sup>353</sup> » Les variations dépendent à la fois de la structure elle-même, mais également des changements repérables dans le contexte. Comme l'auteur le rappelle : « le terme même de “policier” demande à être précisé par son contexte pour faire genre.<sup>354</sup> »

---

<sup>352</sup> O. Bächler, « Une dynamique générative » dans *Iris* n° 20, *op. cit.*, p. 46.

<sup>353</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 47.

Le genre, en établissant de la continuité sur de la discontinuité, peut donc se définir comme :

a) Le lieu des articulations thématiques et formelles, dirigées par les intentions d'un groupe qui partage des connaissances.

b) L'embrayeur de plusieurs espaces-temps et de plusieurs textes issus de la même situation culturelle et institutionnelle<sup>355</sup>.

En combinant les propositions de Jean-Louis Leutrat et d'Odile Bächler, cette métaphore à propos du genre pourrait donc être avancée : « le genre est comparable à une diligence en ce qu'il est un espace mobile et ouvert à tous les vents qu'il croise et décroise selon l'intentionnalité du moment.<sup>356</sup> »

### 3.1.2 Trois étapes pour découvrir la composition tripartite du genre

Comprendre le genre en termes de structure peut paraître relativement facile de façon purement théorique. Mais la sémiologie générative propose également une méthode très concrète, en trois étapes, permettant de découvrir les propriétés définitoires d'un genre, méthode que j'utilise pour mieux comprendre le film noir et sa version post-maniériste. Ces étapes permettent également d'arraisonner l'apparent cercle vicieux que résumait ainsi Edward Buscombe à propos du western : « *If we want to know what a western is, we must look at certain kinds of films. But how do we*

---

<sup>355</sup> O. Bächler, « Une dynamique générative » dans *Iris* n° 20, *op. cit.*, p. 47.

<sup>356</sup> *Ibid.*, p. 47.

*know which films to look at until we know what a western is ?*<sup>357</sup> » C'est dans sa thèse de doctorat, dont elle reprend les principales idées dans son article, qu'Odile Bächler, inspirée par les travaux de Michel Colin, détaille les différentes phases de cette dynamique<sup>358</sup> :

a) Les théoriciens infèrent des éléments communs, tant hypertextuels qu'intertextuels, d'un corpus de films délimité par l'histoire. Ainsi, dans le cas du film noir, c'est à partir d'un corpus historiquement marqué (1941-1958) que j'ai pu déduire des ressemblances tant thématiques (comme la paranoïa ou le fatalisme) que formelles (les flash-backs ou les clairs-obscur). De la même façon, l'observation d'un corpus délimité aux années 1990 m'a permis de découvrir les ressemblances dans la stylisation (le détournement ludique mais respectueux du genre initial, par exemple) pratiquée par les films des frères Coen et ceux de Quentin Tarantino.

b) Ils font des hypothèses sur un ensemble fini de propriétés, sorties de leurs contextes et répétées de film en film. Ces propriétés forment des structures qui pourraient engendrer un nombre infini de films, donnant ainsi naissance à un deuxième corpus, cette fois imaginaire. De cette façon, c'est à partir des points communs ci-dessus mentionnés que j'ai pu formuler les hypothèses du maniérisme du film noir classique et du post-maniérisme dans le film noir contemporain.

c) Un retour à l'histoire permet de délimiter « l'extension des possibles » en cernant les contours d'un deuxième corpus concret de films à partir duquel vérifier les hypothèses émises lors de la deuxième étape. On peut alors définir le genre. Ainsi, une analyse concrète et systématique des films des périodes précitées me permet de tester les hypothèses du maniérisme et du post-maniérisme.

---

<sup>357</sup> E. Buscombe, « The Idea of Genre in the American Cinema » dans *Film Genre Reader II*, op. cit., p. 13.

<sup>358</sup> O. Bächler, *La diligence et l'espace*, Université de Paris III, décembre 1985, mémoire de Doctorat unique, non publié, repris dans « Une dynamique générative » dans *Iris* n° 20, op. cit., p. 43.

Extrêmement tangible, cette méthode permet donc d'échapper aux reproches d'arbitraire et d'abstraction habituellement faits aux propriétés définitoires des genres. Avec elle, ces propriétés sont en effet le fruit de la première étape bien concrète de recherche et sont capables d'engendrer de nouvelles structures : elles ont un pouvoir générique, pouvoir que Jean-Marie Schaeffer appelle « généricité.<sup>359</sup> » Une fois découvertes, il s'agit alors de comprendre comment ces propriétés thématiques et formelles s'articulent, sans qu'aucune ne prévale, pour former la structure du genre. « Le cas du film doublement noir, par ses thèmes et ses jeux de lumière, ne contredira pas cette théorie », écrit d'ailleurs Odile Bächler<sup>360</sup>. L'on peut ainsi appréhender la grammaire du genre, dans mon cas du film noir, en tenant compte des trois composantes que j'évoquais plus haut<sup>361</sup> :

- a) La dimension conceptuelle, qui désigne en réalité la trame du film, soit l'enchaînement logique entre les différents thèmes du noir.
- b) La dimension inter-personnelle, qui vise la forme sous laquelle sont présentés les événements du noir.
- c) La dimension textuelle, c'est-à-dire la façon dont le discours du film noir progresse en distillant ses informations.

Cette dernière dimension est essentielle dans le cas des films des frères Coen, de Quentin Tarantino et des films post-maniéristes en général, puisque les variations génériques que ces auteurs proposent n'ont de sens que face aux attentes d'un public. « Le genre est une promesse qui entraîne chez le spectateur des attentes que la vision du film met à l'épreuve.<sup>362</sup> » Cette prise en compte par la sémiologie générative de

---

<sup>359</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, op. cit., p. 195-197.

<sup>360</sup> O. Bächler, « Une dynamique générative » dans *Iris* n° 20, op. cit., p. 46.

<sup>361</sup> Toujours selon le modèle de F. Casetti dans *Les théories du cinéma depuis 1945*, op. cit., p. 274-275.

<sup>362</sup> F. Jost, « La promesse des genres » dans *Réseaux* n° 81, « Les genres télévisuels », Paris : CENT, janvier-février 1997, p. 16.

l'apport de l'auteur et de l'influence de la réaction anticipée du public dans la (trans-) formation du genre est en effet essentielle pour appréhender les fondements de la stylisation et du détournement ludique des codes du film noir<sup>363</sup>, observables dans les versions contemporaines de ce genre.

### 3.1.3 Une définition structurelle du genre

Quatre grands cadres d'analyse existent pour qui veut s'intéresser aux genres. Les conceptions fonctionnelles envisagent le genre principalement, si ce n'est uniquement, en fonction de son contexte de réception et de production pour envisager ses grandes fonctions (économique, sociale et culturelle<sup>364</sup>) et ne s'intéressent donc qu'à peine aux contenus des œuvres elles-mêmes. Les conceptions formalistes, notamment celles des théoriciens russes et leur concept de « ciné-genre<sup>365</sup> », conçoivent pour leur part le genre comme un système clos et autorégulé. Les propositions intertextuelles, comme celle de Gérard Genette analysant le genre comme un architexte<sup>366</sup> ou celle de Christian Metz qui fait découler l'identité générique de la présence de codes spécifiquement cinématographiques<sup>367</sup>, visent davantage à comprendre les relations existantes entre un texte et d'autres textes. Mais ces deux derniers modèles déduisent leurs définitions du genre d'une théorie du cinéma ou d'un modèle sémiotique. Le quatrième cadre, dit structurel, tente plutôt de dégager à partir des films d'un même genre des structures communes, non plus par déduction théorique, mais par analyse systématique. C'est cette voie qu'emprunte et

---

<sup>363</sup> Voir A. Knee, « Generic Change in the Cinema » dans *Iris* n° 20, *op. cit.*, p. 37.

<sup>364</sup> Telles que les détaille R. Moine, « À quoi servent les genres ? » dans *Les genres du cinéma*, *op. cit.*, p. 61-77.

<sup>365</sup> R. Moine, « Les formalistes russes et les ciné-genres » dans *Ibid.*, p. 33-38.

<sup>366</sup> G. Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>367</sup> C. Metz, *Langage et cinéma*, Paris : Larousse, 1971, cité par R. Moine, *Ibid.*, p. 43-45.



précise la sémiologie générative tout en dépassant par exemple le problème que peuvent causer les théories à portée mythologique qui examinent le genre comme l'expression d'archétypes, à portée universelle, de façon transhistorique<sup>368</sup>. Pour la sémiologie générative, le genre résulte d'une corrélation entre éléments textuels et éléments formels, chacun représentant des groupes d'éléments génériques, chacun ouvert à des possibilités de transformation. Ce qu'a à dire le genre niche donc en plein cœur de ce dernier, dans sa structure même, et non dans un message immanent qu'il viendrait incarner.

La sémiologie générative doit à ce point être différenciée du modèle sémantico-syntaxique proposé par Rick Altman<sup>369</sup>. Car, pour cet auteur, c'est également d'une combinaison entre éléments textuels et éléments formels que résulte la possibilité d'une lecture générique. Dominant les recherches génériques actuelles, sa théorie postule que « les traits syntaxiques [structures narratives] organisent de façon particulière [à chaque genre] la relation entre les traits sémantiques [contenu du film].<sup>370</sup> » Or, dans ce modèle, les critères génériques dépendent d'une analyse préalable de la structure du genre, établie en fonction des visées de l'analyste. En outre, Rick Altman a lui-même reconnu<sup>371</sup> les limites de cette thèse en insistant sur la nécessité d'intégrer la question de la réception dans une approche sémantico-syntaxico-pragmatique du genre. C'est cette approche que la sémiologie générative défend, en proposant de comprendre comment les propriétés thématiques et formelles d'un film s'articulent, sans qu'aucune ne prévale, pour former la structure du genre.

---

<sup>368</sup> Voir notamment l'analyse de C. Lévi-Strauss dans *Les Mythologiques I, II, III, IV*, Paris : Plon, 1960-70, détaillée par R. Moine, « Les structures élémentaires du genre » dans *Les genres du cinéma*, *op. cit.*, p. 49-53.

<sup>369</sup> R. Altman, « A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre » dans *Film/Genre*, *op. cit.*, p. 216-226.

<sup>370</sup> R. Moine, *Ibid.*, p. 54.

<sup>371</sup> R. Altman, « Conclusion » dans *Ibid.*, p. 207-215.

Ainsi, il ne suffit donc pas que deux films aient des thèmes semblables (comme *Jackie Brown* de Quentin Tarantino et *The Fugitive* réalisé par Andrew Davis en 1993 qui, tous deux, examinent à leur manière le thème de la réhabilitation et de la réappropriation de son passé) pour qu'ils appartiennent au même genre : leurs syntaxes, leurs formes doivent également être similaires (*The Fugitive* est construit sur un modèle de film de suspense avec une succession de plans courts et haletants tandis que *Jackie Brown* n'hésite pas, au contraire, à profiter au maximum des possibilités du temps, étirant ce dernier parfois même au-delà de sa représentation vraisemblable comme dans la scène répétée trois fois, selon différents points de vue, dans un centre commercial). Pour la sémiologie générative, ce n'est que cette combinaison particulière qui permet de repérer une catégorie générique à partir de sa structure, tout en tenant également compte de l'influence de la réception sur cette structure.

### 3.2 La réception : une des forces déterminant la structure du genre

À l'inverse, par exemple, des formalistes russes qui « affirmaient que l'art et la littérature sont des entités indépendantes du monde extérieur ainsi que de la vie et de la sensibilité de l'auteur comme de celles du lecteur<sup>372</sup> », la sémiologie générative, tout en définissant le genre par sa structure, n'évacue pas pour autant les questions touchant à la réception du genre. Cette prise en compte est essentielle pour comprendre les films des frères Coen et de Quentin Tarantino, dont la structure est modelée, en quelque sorte, par une anticipation des attentes génériques des spectateurs. Ne possédant pas les moyens matériels de mesurer ces attentes pour estimer leur influence sur la réalisation des films, je renverserai le « problème » en m'appuyant sur les « résultats box-office » de ces films comme indices que ces

---

<sup>372</sup> F. Poirié, « Bakhtine » dans *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, op. cit., p. 60.

attentes ont été déjouées par les variations génériques proposées par ces cinéastes et que les spectateurs en ont tiré plaisir.

### 3.2.1 La réception : un écueil pour les théories du genre

Un des points essentiels sur lequel les définitions du genre ont longtemps buté est la question de la réception. En effet, la plupart des définitions traditionnelles se cantonnaient aux caractéristiques formelles des genres et/ou aux contenus mêmes des films. Certaines encore n'envisageaient le genre que sous l'aspect de ses conditions de production. Mais la réalité seule suffit à démentir cette approche. Les studios hollywoodiens eux-mêmes refusaient d'ailleurs souvent, dans leurs publicités, d'associer un film à un genre afin qu'il puisse plaire à tout le monde<sup>373</sup>. Quelles que soient leurs propositions, ces définitions ne peuvent être jugées complètes. Car « une œuvre littéraire [autant qu'une œuvre cinématographique] n'est jamais uniquement une réalité textuelle (qu'elle soit écrite ou orale), mais aussi un acte, une interaction verbale socialement réglée entre un auteur et un public.<sup>374</sup> »

Heureusement, les études cinématographiques comprirent assez vite cet enjeu. Ainsi, Adam Knee proposa une définition du genre en fonction des usages et effets qui sont faits d'un film et des changements existants dans l'industrie du cinéma et dans le contexte de réception<sup>375</sup>. Selon lui, l'éclosion des *B-Movies* dans les années 1950 est, par exemple, avant tout le fruit du développement des *Drive-Ins*, de

---

<sup>373</sup> R. Altman, « Emballage réutilisable : les produits génériques et le processus de recyclage » dans *Iris* n° 20, *op. cit.*, p. 19.

<sup>374</sup> J.-M. Schaeffer, « Les genres littéraires » dans *Le monde des littératures*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>375</sup> A. Knee, « Generic Change in the Cinema » dans *Iris* n° 20, *op. cit.*, p. 37.

l'apparition d'un auditoire plus adolescent et de l'émergence d'une production plus marginale, moins soumise aux studios. À ces considérations, il semble également important d'ajouter l'influence que peuvent avoir des facteurs biographiques et psychologiques comme les motivations personnelles et individuelles des auteurs. Ainsi, *Star Wars* aurait-il vu le jour en 1977 si Georges Lucas, et les autres *movie brats*, n'avaient pas décidé de faire revivre, en se les réappropriant, les mythes de la science-fiction ? La renaissance des années 1970 et de l'esthétique *blackxploitation* doit également beaucoup à la passion de Quentin Tarantino lui-même pour cette époque (sans son *Jackie Brown* en 1997, qui sait si l'égérie de ce mouvement, Pam Grier, aurait retrouvé le chemin du grand écran ?).

De nombreux auteurs choisirent encore d'associer la question de la réception à leurs propositions. Ainsi, selon Tom Gunning, le genre peut être envisagé comme une passerelle entre production et réception puisqu'il a un effet réel sur la façon dont les films sont faits et reçus<sup>376</sup>. Pour Germain Lacasse, la réception est l'enjeu même des définitions du genre, ce dernier devenant même une sorte de pré-texte<sup>377</sup>. Quant à Bernard Perron, il axe ses recherches sur le concept de réception *top-down*, ou descendante, issu de la science cognitive, qui est en fait l'anticipation qui régit l'activité perceptive et cognitive du spectateur<sup>378</sup>. La définition d'un genre doit alors, selon lui, tenir compte de la notion d'attente. Ces attentes reposent sur l'expérience préalable que peuvent avoir les spectateurs du genre, les formes et thématiques des films déjà vus et l'habitude acquise de fréquenter ou non les salles de cinéma. Tous ces éléments créent une mémoire générique. Selon Jean-Marie Schaeffer,

---

<sup>376</sup> T. Gunning, « Those Drawn With a Very Fine Camel's Hair Brush : The Origins of Film Genres » dans *Iris* n° 20, *op. cit.*, p. 49-61.

<sup>377</sup> G. Lacasse, « Palimpseste, trame et traces. Tradition orale et notion de genre dans le cinéma des premiers temps » dans *Iris* n° 20, *op. cit.*, p. 62-75.

<sup>378</sup> B. Perron, « Une machine à faire penser » dans *Iris* n° 20, *op. cit.*, p. 76-84.

Le régime lectorial de la généricité, avant de répondre à un souci classificatoire, est présent dans tout acte de réception, en tant que toute réception implique une interprétation et que celle-ci ne saurait se faire en dehors d'un horizon d'attente.<sup>379</sup>

Pouvant apparaître floue, cette dernière notion a néanmoins été précisée par Hans Robert Jauss :

[L'horizon d'attente est] un système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne.<sup>380</sup>

Essentielle à appréhender la réception comme une des forces dynamiques modelant la définition d'un genre, la notion d'horizon d'attente peut se comprendre comme la résultante d'une mémoire générique nichant dans l'esprit de chaque spectateur, mémoire qui à la fois fait présupposer à ce dernier un certain nombre d'attentes, mais permet également aux cinéastes d'anticiper ces dernières. Plusieurs auteurs ont mis cette notion au cœur de leurs propositions. Louis Giannetti définit ainsi le genre comme :

Un type identifiable de films qui est caractérisé par un ensemble de conventions dominantes – reliées au sujet, aux personnages et au traitement – qui engendrent chez le spectateur un ensemble d'attentes plus ou moins précises.

---

<sup>379</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, op. cit., p. 151.

<sup>380</sup> H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, 1978, p. 53, cité par R. Moine, *Les genres du cinéma*, op. cit., p. 80.

Dans la même veine, Barry Keith Grant propose cette explication :

Les films de genre sont ces longs-métrages commerciaux qui, à travers la répétition et la variation racontent des histoires familières avec des personnages familiers dans des situations familières. De plus, ceux-ci encouragent des attentes et des expériences similaires à celles de films analogues que nous avons déjà vus.<sup>381</sup>

Selon Colin Mc Arthur et Jim Kitses, le genre repose sur un accord de fond, tacite, qui lie celui qui fait un film à celui qui le regarde. « [Il] est cet ensemble de règles partagées qui permettent à l'un d'utiliser des formules de communication établies et à l'autre d'organiser son propre système d'attentes.<sup>382</sup> » Cet accord peut reposer sur la présence de personnages ou de contextes récurrents – proposition que l'on retrouve dans les travaux d'Edward Buscombe<sup>383</sup> et de Mc Arthur – , de références historiques – chez Jim Kitses – , de thèmes fixes, de schémas issus du théâtre ou de la littérature. Tous ces éléments formels sont reliés à une fonction sociale : le besoin de reconnaissance. John Cawelti a d'ailleurs élargi cette approche en analysant le genre comme assumant trois fonctions culturelles répondant à des besoins précis du public : la synthèse et la réaffirmation des valeurs pratiquées par une société (la fonction rituelle), un passe-temps basé sur des règles connues de tous

---

<sup>381</sup> L. Giannetti, *Understanding Movies*, Englewood N. J. : Prentice-Hall, 1982, p. 299 et B. K. Grant, « Introduction » dans *Film Genre Reader*, op. cit., p.xv., deux extraits cités et traduits par B. Perron dans « Une machine à faire penser » dans *Iris* n° 20, op. cit., p. 77.

<sup>382</sup> C. McArthur, *Underworld U.S.A.*, Londres : Secker et Warburg, 1972, p. 20 et J. Kitses, *Horizons West*, Bloomington : Indiana University Press, 1970, p. 24, tous deux cités par F. Casetti, *Les théories du cinéma depuis 1945*, op. cit., p. 298.

<sup>383</sup> E. Buscombe, « The Idea of Genre in the American Cinema » dans *Film Genre Reader*, op. cit., p. 11-25.

(la fonction ludique) et une façon pour les individus d'extérioriser certains besoins inconscients ou refoulés (la fonction onirique)<sup>384</sup>.

Tous ces développements montrent bien que la question de la réception est essentielle lorsque l'on veut offrir une étude complète de la notion de genre.

### **3.2.2 Les solutions de la sémiologie générative appliquées aux films post-manieristes**

C'est dans ce contexte théorique que la sémiologie générative présente, à mes yeux, la solution la plus complète à une définition du genre.

L'analyse sémiologique des films a accordé une place de plus en plus importante au spectateur [...]. L'attention s'est progressivement déplacée de l'étude du texte filmique comme produit clos, fini et homogène à celle des processus de structuration, des opérations significatives d'un texte hétérogène, ouvert.<sup>385</sup>

La sémiologie générative propose donc de « mettre en évidence les règles que l'auteur (même sans y penser) met en œuvre pour produire un discours doté d'ordre et de sens que le spectateur (toujours sans y penser) réactive pour interpréter ce même discours.<sup>386</sup> » Le genre peut alors être considéré comme « le lieu des articulations

---

<sup>384</sup> J. Cawelti, *The Six-Gun Mystique*, Bowling Green : Bowling Green University Popular Press, 1971, p. 32-33, cité par F. Casetti, *Les théories du cinéma depuis 1945*, op. cit., p. 301-302 (sa traduction).

<sup>385</sup> J. P. Simon, « La production du texte filmique : structures, structuration, histoire » dans *Ça Cinéma*, n° 18, Paris, 1979, p. 52-53.

<sup>386</sup> F. Casetti, *Les théories du cinéma depuis 1945*, op. cit., p. 273.

thématiques et formelles dirigées par les intentions d'un groupe (réalisateur-spectateur-institution) qui partage des connaissances.<sup>387</sup> » Ainsi, pour comprendre la structure du genre en profondeur, ce sont à la fois les intentions de l'auteur (ses inclinaisons personnelles, son identité créatrice), celles des spectateurs (leur connaissance du cinéaste, leurs a priori sur l'œuvre, leur connaissance de l'histoire du cinéma – après tout, l'on entre rarement dans une salle de cinéma par hasard) ainsi que le contexte de production (le budget du film, les résonances de l'œuvre par rapport aux événements socio-politico-économiques de leurs temps – *The Maltese Falcon* de John Huston, par exemple, n'a pas le même sens pour un spectateur l'ayant vu en 1941, au moment de sa sortie, que pour un spectateur le voyant aujourd'hui) qui doivent être pris en compte. Comme le rappelle Odile Bächler :

Le genre dans sa théorie décrit des phénomènes à l'œuvre dans les films, alors que dans la réalité historique le genre est prescriptif puisqu'il pousse le réalisateur à tenir compte (ou non) de la culture filmique et des attentes des spectateurs. Spectateurs et réalisateurs reconnaissent les éléments et les unifient dans leur espace et leur temps de production ou de réception [...]. Chaque genre, chaque film de genre laisse des éléments qui seront réutilisés, ne serait-ce que dans l'inconscient des lectures spectatoriennes (y compris celles d'un réalisateur, spectateur lui aussi de films).<sup>388</sup>

L'histoire du cinéma pourrait donc être pensée comme un livre infini auquel chaque film ajouterait un mot, livre dont chaque spectateur posséderait dans sa mémoire, en fonction de sa culture cinématographique, quelques lignes, si ce n'est quelques chapitres.

---

<sup>387</sup> O. Bächler, « Une dynamique générative » dans *Iris* n° 20, *op. cit.*, p. 47.

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 41 et p. 45.



Cette prise en compte de la réception est absolument capitale pour comprendre les films des frères Coen et de Quentin Tarantino. Il faut en effet ici se rappeler que « l'interprétation sémantique dépend de la structure même du message plutôt que de stratégies de perception indépendantes.<sup>389</sup> » Ces auteurs jouent avec les attentes et désirs spectatoriels générés par le film noir et modèlent ainsi, même de façon inconsciente, la structure de leurs films. Pour prendre un exemple, le spectateur ayant identifié le cadre générique du film noir serait en droit de s'attendre à ce que le tueur à gages soit sadique et sans pitié. Chez Quentin Tarantino, Jules, le tueur de *Pulp Fiction*, finira plutôt sa course comme un mystique religieux. Le spectateur serait encore parfaitement en droit de s'attendre à ce que le personnage chargé de traquer la vérité soit cynique et désabusé. Chez les frères Coen, il est une femme enceinte qui parvient en outre à garder sa foi en la bonté de la nature humaine et en ses idéaux intacts. Ces jeux avec les attentes, propres à ravir et surprendre le spectateur, conditionnent donc bien, d'une certaine façon, l'apparition de nouveaux éléments dans le genre. Les cinéastes présupposent en effet une certaine connaissance du cinéma de la part de leurs spectateurs et préfèrent, plutôt que de répéter ce que le cinéma a déjà offert, renverser ces situations.

Tentons une comparaison avec le dialogue entendu dans son sens bakhtinien. Le film dialogue avec son spectateur, il anticipe sa réponse et « se constituant dans l'atmosphère du "déjà-dit", le discours est déterminé en même temps par la réplique non encore dite, mais sollicitée et déjà prévue.<sup>390</sup> » Cette détermination du discours par l'anticipation de la réplique d'autrui « exerce alors une influence neuve et

---

<sup>389</sup> M. Colin, « Syntaxe et sémantique dans le message filmique » dans *Iris* n° 1, « État de la théorie (I). Nouvelles méthodes/nouveaux objets », 1983, p. 94.

<sup>390</sup> M. Bakhtine, « Du discours romanesque » dans *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 103.

spécifique sur son style.<sup>391</sup> » C'est exactement ce qui est à l'œuvre dans les films cités, les frères Coen et Quentin Tarantino y anticipant la réaction des spectateurs afin de façonner une nouvelle façon de faire repérable dans leurs styles.

Il ne fait aucun doute que ces anticipations ont satisfait les spectateurs. En effet, comme le rappelle Odile Bächler : « le plaisir du récepteur lié à la répétition et à la variation des textes est depuis longtemps avéré.<sup>392</sup> » De façon concrète, les résultats au box-office de leurs premiers films en apportent également la preuve tangible : avec son budget d'environ 42 000 dollars, *Blood Simple* des frères Coen rapporta plus de deux millions de dollars aux États-Unis. *Reservoir Dogs*, pour sa part, produit par Quentin Tarantino pour à peu près 1 200 000 dollars, récolta près de trois millions de dollars aux États-Unis et six millions de livres en Grande-Bretagne. Ces succès s'expliquent également par la capacité qu'ont eue ces auteurs à être particulièrement en phase avec l'air du temps culturel et aident encore à comprendre pourquoi ils furent les meneurs d'un nouveau mouvement post-maniériste suivi par plusieurs. Mais les nouveaux éléments, les détournements que proposent les frères Coen et Tarantino, à la source d'un indéniable plaisir spectral, peuvent-ils réellement être envisagés comme relevant d'un nouvel état du film noir ? Participent-ils à l'évolution du genre ? Et comment envisager théoriquement cette évolution ?

---

<sup>391</sup> M. Bakhtine, « Du discours romanesque » dans *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 104.

<sup>392</sup> O. Bächler, « Une dynamique générative » dans *Iris* n° 20, *op. cit.*, p. 47.

### 3.3 Une solution à l'épineux problème de l'évolution générique

S'il est une difficulté majeure rencontrée par les théories génériques, c'est bien celle de l'évolution. Comment, en effet, envisager les genres en mouvement ? Rick Altman posait ainsi ce problème :

*As long as Hollywood genres are conceived as Platonic categories, existing outside the flow of time, it will be impossible to reconcile genre theory, which has always accepted as given the timelessness of a characteristic structure, and genre history, which has concentrated on chronicling the development, deployment and disappearance of this same structure.*<sup>393</sup>

Afin de comprendre de quelle façon les détournements proposés par les frères Coen et Quentin Tarantino peuvent être envisagés comme relevant d'un nouvel état du genre film noir, j'exposerai dans un premier temps les difficultés rencontrées par les définitions traditionnelles afin de pouvoir montrer ensuite comment la sémiologie générative les résout.

#### 3.3.1 État de la question

Si définir un genre est déjà en soi une tâche ardue, envisager sa possible variabilité et donc son évolution l'est encore davantage. Les deux questions sont d'ailleurs reliées. Car d'une définition trop stricte d'un genre en tant qu'objet d'étude observé dans un temps x à un lieu x découle nécessairement l'apposition d'un caractère statique et singulier à ce même genre. Or les genres n'existent pas de la

---

<sup>393</sup> R. Altman, « A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre » dans *Film/Genre*, op. cit., p. 218.

même façon à vingt années d'intervalle, leurs formes évoluent. « *Variation is absolutely necessary to keep the type from becoming sterile ; we do not want to see the same movie over and over again, only the same form.*<sup>394</sup> » Une simple observation des différences entre les thèmes et formes du film noir classique et ceux du film noir post-hollywoodien permet de le constater.

*By the time films such as Kiss Me Deadly (1955) and Touch of Evil (1958) were produced near the end of the movement, it was evident a new genre had been created, based on the stylistic and narrative conventions filmmakers had self-consciously absorbed from the overall noir movement. « This process of evolutionary development seems to be an almost natural feature in the history of any form – whether that of a single genre or of hollywood cinema as a whole », reasons Thomas Schatz. As a form is varied and refined, it is bound to become more stylized, more conscious of its own rules of construction and expression.*<sup>395</sup>

Certains changements ne sont là que pour marquer une adaptation au goût du jour, d'autres sont plus profonds. Pourtant, si les théories reconnaissent pour la plupart l'importance d'envisager l'évolution des genres au risque de se perdre dans une conception essentialiste et ahistorique, les modèles utilisés pour l'expliquer sont, eux, plus hasardeux.

Pour toute question s'inscrivant dans le cadre générique, la plupart des théories cinématographiques découlent des théories littéraires. Ainsi, les modèles essentialistes sont inspirés à l'origine par Hegel selon qui l'essence du genre se

---

<sup>394</sup> R. Warshow, *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre and Other Aspects of Popular Culture*, New York : Atheneum, 1974, p. 147, cité par R. Altman, *Film/Genre*, op. cit., p. 21.

<sup>395</sup> T. Erickson, « Kill Me Again : Movement Becomes Genre » dans *Film Noir Reader*, op. cit., p. 310.

diviserait en trois « moments » génériques – l'épopée, le lyrisme, la poésie dramatique – et dont la thèse principale aboutit à considérer la fin de l'art<sup>396</sup>. Les modèles évolutionnistes, eux, trouvent leur origine chez les formalistes russes qui considèrent les genres comme des systèmes dynamiques, en mouvement constant et interactifs où des modèles formels dominant pour façonner les textes à un moment mais uniquement pour que s'y rajoutent ensuite d'autres modèles formels<sup>397</sup>. L'évolution d'un genre peut être analysée lorsque l'on envisage la littérature en tant que série, c'est-à-dire comme un système dépendant d'autres systèmes et séries avec lesquels elle se trouve en corrélation. De façon semblable au cinéma, tel que l'a analysé Steve Neale<sup>398</sup>, il existe alors un système de genres et ce n'est qu'à l'intérieur de ce système générique que l'on peut étudier un genre en particulier, en tenant compte de ses constantes interactions avec les autres systèmes. La solution d'une étude isolée est impossible. Une description du phénomène à l'œuvre est proposée par Hans Robert Jauss :

L'œuvre nouvelle apparaît en opposition à d'autres œuvres, précédentes ou simultanées et concurrentes, définit par le succès de sa forme la « ligne de crête » d'une époque littéraire, et donne bientôt naissance à des imitations de plus en plus stéréotypées, à un genre qui s'use et qui pour finir, lorsque la forme suivante s'est imposée, se survit seulement dans la banalité de la littérature de consommation.<sup>399</sup>

Ces modèles ont fortement influencé les études cinématographiques françaises. Selon ces dernières, il existerait en effet un âge d'or des genres où s'exprimerait leur essence, suivi par un schéma inéluctable de développement de l'équilibre vers le

---

<sup>396</sup> F. Hegel, *Esthétique*, tome IV, Paris : Flammarion, 1979.

<sup>397</sup> Voir par exemple I. Tynianov, « De l'évolution littéraire » dans *Formalisme et histoire littéraire*, Lausanne : Editions de l'Homme, 1991, p. 232-247.

<sup>398</sup> S. Neale, « Questions of Genre » dans *Film Genre Reader II*, *op. cit.*, p. 159-183.

<sup>399</sup> H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 70, cité par R. Moine, *Les genres du cinéma*, *op. cit.*, p. 115.

déclin. C'est ainsi que Raymond Borde et Étienne Chaumeton envisagent l'évolution des séries génériques :

Les séries ont des sources dans quelques vieilles bandes, quelques titres lointains. Puis elles connaissent une apogée, c'est-à-dire un moment d'exceptionnelle pureté. Ensuite, elles s'affadissent et disparaissent en laissant des séquelles dans d'autres genres.<sup>400</sup>

C'est également de cette façon qu'André Bazin explique la disparition du western en forgeant le concept de « sur-western.<sup>401</sup> » Pour ces auteurs, le genre est donc condamné dès sa naissance à une sorte d'auto-réflexivité dans laquelle, se repliant sur lui-même, il est incapable de trouver une façon de se régénérer. Les facteurs historiques sont, dans ces modèles, de simples modalités d'un développement générique général et inéluctable dont le classicisme serait le moment le plus parfait, moment ne pouvant évoluer que vers la « décadence » et « l'éclatement.<sup>402</sup> »

Les théories américaines biologiques et organicistes, inspirées par les théories darwinistes de Ferdinand Brunetière<sup>403</sup>, ont exacerbé cette logique en assimilant l'évolution du genre à celle d'un être humain ou d'une espèce, donc à un processus scientifique. Dans le premier cas, chaque film appartenant au genre représente d'une

---

<sup>400</sup> R. Borde et E. Chaumeton, *Panorama du film noir américain*, op. cit., p. 12.

<sup>401</sup> A. Bazin, « Évolution du western » dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*. Paris : Cerf, 1995, p. 229-239.

<sup>402</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>403</sup> F. Brunetière, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, tome 1, Paris : Hachette, 1890.

certaine façon un niveau d'âge. On retrouve cette idée dans les travaux de Jane Feuer, Brian Taves<sup>404</sup> ou John G. Cawelti :

*One can almost make out a life cycle characteristic of genres as they move from an initial period of articulation and discovery, through a phase of conscious self-awareness on the part of both creators and audiences, to a time when the generic patterns have become so well-known that people become tired of their predictability.*<sup>405</sup>

Mais avec cette approche organiciste, on finit par dire que le genre se développe, grandit, s'affaisse et s'autodétruit. La deuxième approche voit l'ensemble comme une évolution plus biologique. On la trouve dans les travaux de Thomas Schatz, que Rick Altman analyse comme se situant entre « *Christian Metz's classic-parody-contestation-critique model and Henri Focillon's quadripartite version of the life of forms : the experimental age, the classic age, the age of refinement, the baroque age.*<sup>406</sup> » Pour Schatz, les genres sont condamnés dès leur naissance à s'épuiser puisque « tous les genres progressent de la transparence à l'opacité : les films de genre cessent progressivement de raconter des histoires et évoluent vers un formalisme conscient.<sup>407</sup> » En se référant à ce dernier auteur, Adam Knee défend lui aussi la théorie de l'évolution cyclique formelle interne des genres, même s'il admet qu'elle peut être sujette à l'influence de facteurs sociaux extérieurs<sup>408</sup>. Dès lors, « l'histoire

---

<sup>404</sup> Les analyses de J. Feuer, *The Hollywood Musical*, Bloomington : Indiana University Press, 1993 et de B. Taves, *The Romance of Adventures : the Genre of Historical Adventure Movies*, Jackson : University Press of Mississippi, 1993, sont évoquées par R. Altman, *Film/Genre*, op. cit., p. 21.

<sup>405</sup> J. G. Cawelti, « Chinatown and Generic Transformation in Recent American Films » dans *Film Genre Reader II*, op. cit., p. 244. P. Schrader étend d'ailleurs cette façon de penser à l'institution cinéma elle-même affirmant que, suivant un destin évolutionniste, le cinéma est en train d'achever son parcours : « *Movies have owned the 20th century. It will not be so in the 21st century* », « Canon Fodder » dans *Film Comments*, septembre - octobre 2006, p. 35.

<sup>406</sup> R. Altman, *Ibid.*, p. 21.

<sup>407</sup> T. Schatz, *Hollywood Genres : Formula, Filmmaking and the Studio System*, New York : Random House, 1981, p. 38, cité par R. Moine, *Les genres du cinéma*, op. cit., p. 117 (sa traduction).

<sup>408</sup> A. Knee, « Generic Change in the Cinema » dans *Iris* n° 20, op. cit., p. 32-33.

tend à intervenir, pour Schatz, essentiellement comme un accident de parcours qui empêche certains genres d'achever leur destinée cyclique "genèse/classicisme/formalisme".<sup>409</sup> » Avec cette approche, on finit donc par voir davantage la prédictibilité que l'évolution, comme s'il existait une sorte de destinée des genres. En fait, comme le dit Rick Altman, dans ces théories : « *like a train, genre is free to move, but only along already laid tracks.*<sup>410</sup> »

Ces théories ignorent un point parfaitement résumé par Raphaëlle Moine :

Il y a reconnaissance d'un genre cinématographique parce que s'est établie et a été repérée dans les films une formule *métastable* où s'équilibre un ensemble de traits sémantiques et de traits syntaxiques. Ce qui ne veut pas dire que cette formule est un point indépassable et unique de perfection, mais au contraire qu'elle n'est, à une époque donnée, dans un contexte cinématographique et culturel précis, qu'un moment d'équilibre possible, temporaire et mouvant du genre, auquel peut, éventuellement, succéder une autre configuration.<sup>411</sup>

En outre, ces solutions attribuent au seul moment où s'observerait « la fin du genre<sup>412</sup> » les pratiques réflexives, formalistes et même maniéristes. Or, comme je l'ai montré, le geste maniériste est au contraire déjà présent dans le moment classique du film noir. Ce moment classique ne peut en outre apparaître comme un moment « pur » du genre puisque l'hybridation, notamment avec l'expressionnisme ou le film d'horreur, était déjà observable. Même principe pour le film d'horreur puisque « c'est

---

<sup>409</sup> R. Moine, *Les genres du cinéma*, op. cit., p. 118.

<sup>410</sup> R. Altman, *Film/Genre*, op. cit., p. 22.

<sup>411</sup> R. Moine, *Ibid.*, p. 119.

<sup>412</sup> Je ne cherche pas ici à affirmer que les genres ne s'éteignent pas parfois (comme ce fut par exemple le cas du western), mais ces disparitions ne peuvent s'expliquer par une simple logique interne de développement du genre, elles dépendent également d'une combinaison de facteurs économiques, culturels, sociaux et technologiques.



dès ses premières apparitions avec *Blood Feast* (Lewis, 1963) ou *La nuit des morts-vivants* (Romero, 1969) que le film gore se signale par sa structure répétitive et son goût de la surenchère (d'effets et de meurtres)<sup>413</sup> », deux éléments fondamentalement formalistes.

Afin de remédier à ces solutions défailantes et à partir de sa définition sémantico-syntaxique du genre, Rick Altman propose alors de comprendre le genre en tant que processus sans fin, géographie vivante alternant entre un principe d'expansion – création d'un nouveau cycle – et un principe de contraction – consolidation d'un genre. Ce processus de « genrification » peut être envisagé en quatre étapes<sup>414</sup> :

1) Les studios imitent leurs propres films à succès et initient ainsi un cycle (des éléments nouveaux peuvent être ajoutés à la composition initiale des œuvres et des adjectifs qualificatifs viennent souvent préciser la dénomination du cycle).

2) D'autres studios imitent la recette de ce cycle, s'il a du succès. Ce dernier devient genre.

3) L'adjectif utilisé pour préciser le nom du cycle se substantifie et devient le nom du genre.

4) Le genre finit par s'épuiser et les studios le « réinventent » en quelque sorte en créant, à partir de lui, un nouveau cycle.

Pourtant, ce schéma ne saurait s'adapter à toutes les situations, et notamment à celles que présente le cinéma contemporain. En effet, il se base sur la notion de cycle des studios hollywoodiens permettant, grâce à leur stabilité, une analyse aisée. En

---

<sup>413</sup> R. Moine, *Les genres du cinéma*, op. cit., p. 119.

<sup>414</sup> R. Altman, « Emballage réutilisable : les produits génériques et le processus de recyclage » dans *Iris* n° 20, op. cit., p. 20.

outre, il considère également le rôle des critiques ou des studios qui, en ajoutant des adjectifs aux catégories génériques existantes, créent eux-mêmes de nouvelles catégories, ce qui peut d'ailleurs poser un autre problème : ce qui aujourd'hui nous apparaît comme film de genre n'était peut-être pas perçu comme tel à l'époque. L'analyse peut donc être teintée de téléologie. Enfin, et Rick Altman l'admet lui-même, ce modèle est déjà trop rigide et trop linéaire, puisque « comme la terre autour de nous, l'histoire générique est constamment pliée sur elle-même, soulevant jusqu'à la surface les niveaux précédents de la généalogie générique.<sup>415</sup> » Un cycle peut devenir genre, mais il pousse sur le terrain de plusieurs genres déjà constitués qui remontent alors à la surface. Les genres étant, en outre, inter-fertiles et en corrélation constante les uns avec les autres, seul un schéma en plusieurs dimensions pourrait peut-être en offrir un panorama plus complet.

Toutes ces propositions analytiques montrent bien que la question de l'évolution des genres est un réel problème théorique, écueil de beaucoup d'études, mais auquel la sémiologie générative semble pourtant parvenir à apporter une réponse.

---

<sup>415</sup> R. Altman, « Emballage réutilisable : les produits génériques et le processus de recyclage » dans *Iris* n° 20, *op. cit.*, p. 28.

### 3.3.2 Comprendre les variations génériques comme dépendantes des intentions du public, des contraintes contextuelles et des intentions de l'auteur

Le problème de la variabilité quasi infinie des genres, rendant leur appréhension plus que complexe dans une perspective historique, est au cœur même de la problématique de la sémiologie générative. Odile Bächler rappelle en effet que « la mouvance du genre devient une dynamique que la théorie doit mettre en valeur, à la place de l'ancienne "essence" du genre, statique, an-historique.<sup>416</sup> »

Le jeu de répétitions et de variations, constitutif d'un genre, n'est donc pas à envisager comme un ensemble anhistorique de cartes et de règles – ce à quoi pourraient inciter certaines analyses textuelles et structurelles qui traitent de façon synchronique le corpus de films dont elles décomposent les règles ou révèlent la combinatoire –, mais comme une partie qui se joue et s'actualise dans le temps.<sup>417</sup>

Ayant parfaitement assimilé ce point, la sémiologie générative rappelle qu'appréhender la mouvance des genres n'empêche absolument pas la catégorisation de films en genre, car même sous de nouvelles apparences ou de nouveaux noms, le spectateur peut reconnaître ce dernier. Ses éléments constitutifs ont le droit d'évoluer historiquement. En outre, les spectateurs, tout comme les cinéastes et les critiques, sont eux-mêmes capables de reconnaître la marque du film noir même lorsque ses propriétés traditionnelles ont changé. Ainsi, même si *Mystic River* de Clint Eastwood (2003) n'a que peu à voir formellement avec un film noir classique, il fut tout de même catégorisé de façon certaine comme tel. La théorie ne doit donc pas refuser ce que le reste du monde admet sans difficulté. Rejetant les propositions des conceptions

---

<sup>416</sup> O. Bächler, « Une dynamique générative » dans *Iris* n° 20, *op. cit.*, p. 43.

<sup>417</sup> R. Moine, *Les genres du cinéma*, *op. cit.*, p. 113.

essentialistes du genre, Odile Bächler affirme ainsi : « s'il n'y a pas de "noyau dur", stable du genre, c'est que celui-ci s'inscrit dans l'Histoire et évolue, se transforme [...]. Tous les genres évoluent constamment, ils se mêlent et se démêlent entre eux, disparaissent et réapparaissent.<sup>418</sup> »

En effet, les éléments nouveaux prennent racine sur des éléments préexistants et connus qui, même s'ils étaient au départ textuels, peuvent donner naissance à des structures. L'exemple de l'exacerbation de la violence dans les films noirs post-hollywoodiens, au départ propriété exclusivement textuelle, répété au point d'en devenir une constante, une structure, elle-même modifiée et soumise à évolution, paraît ici pertinent.

Il existe en réalité deux façons de résoudre la question de la diachronie des genres. Les analystes peuvent préférer axer leur observation sur le repérage de ruptures et de continuités dans l'histoire, ce qui leur permet de périodiser. Si, comme le rappelle Odile Bächler, André Bazin, prenant le western comme exemple, fut un des principaux auteurs de cette méthode, cette dernière conduit également à concevoir que :

Le « film noir » ne possède qu'une période, les années quarante où il émerge pour des raisons pragmatiques liées à la seconde guerre mondiale et à la technique du noir et blanc. Des « survivances » pragmatiques, sémantiques ou syntaxiques (jamais les trois à la fois) se retrouvent dans les années soixante-dix et quatre-vingt.<sup>419</sup>

---

<sup>418</sup> O. Bächler, « Une dynamique générative » dans *Iris* n° 20, *op. cit.*, p. 42 et p. 45.

<sup>419</sup> *Ibid.*, p. 43.

La seconde méthode consiste à intégrer les discontinuités du genre dans les propriétés génériques. Des éléments « impurs » et extérieurs nouveaux sont alors intégrés dans un genre, lui permettant d'évoluer. « Les propriétés génériques doivent donc être définies de façon à inclure le renouvellement des éléments ou des structures.<sup>420</sup> » Les traits nouveaux découlent de l'extérieur du film : « l'engendrement est extérieur ce qui n'empêche qu'il se lise à l'intérieur des œuvres.<sup>421</sup> » Les éléments internes au film désignent en effet le contexte économico-socio-culturel dont ils dépendent. Dans cette optique, Raphaëlle Moine a listé les sept éléments qui sont, selon elle, à considérer comme déterminants sur l'évolution du genre :

- d) L'histoire du processus générique lui-même.
- e) Les interactions entre le genre considéré et les autres genres.
- f) Les relations et les transferts entre le genre et les productions culturelles non cinématographiques.
- g) Les transferts culturels entre une cinématographie (nationale, par exemple) et une autre.
- h) L'évolution des conditions de production cinématographique.
- i) L'histoire de la réception et les mutations des publics.
- j) L'histoire non cinématographique, dans ses différentes dimensions, sociales, culturelles, politiques, idéologiques, etc.<sup>422</sup>

Englobant ces éléments, la sémiologie leur ajoute en outre l'apport du cinéaste lui-même. Les variations qui dérivent de toutes ces influences sont alors entérinées dans la structure du genre qui se renouvelle de l'intérieur. Le climat contestataire

---

<sup>420</sup> O. Bächler, « Une dynamique générative » dans *Iris* n° 20, *op. cit.*, p. 44.

<sup>421</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>422</sup> R. Moine, *Les genres du cinéma*, *op. cit.*, p. 141.

idéologique et formel engagé dans les années 1960 et 1970 et poursuivi ensuite, avec l'introduction des thèmes de la drogue et du traumatisme de la guerre, a permis au film noir d'évoluer, en veulent pour preuves des films comme *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) ou *Year of the Dragon* (Michael Cimino, 1985) dans lesquels les deux protagonistes (Robert de Niro dans le premier, Mickey Rourke dans le second) sont véritablement hantés par leur service dans l'armée au Vietnam. Le renouvellement des propriétés doit donc être inclus dans les définitions des propriétés génériques, mais il faut que les nouveaux traits participent à la structure profonde du genre, qu'ils s'y conforment ou bien qu'ils la transforment. C'est donc bien avec la deuxième proposition que les « exceptions » aux règles du genre peuvent être comprises. Dans ce cadre, elles peuvent être entendues comme des indices de la transformation des structures et donc des genres. Ainsi, le genre film noir est traditionnellement entendu comme dépeignant une réalité urbaine. Que faire alors de *Fargo* réalisé par les frères Coen dont le décor se trouve résolument planté dans les grandes plaines enneigées du Minnesota ou de *Miller's Crossing*, des mêmes auteurs, utilisant à plein les ressources expressives de la forêt ? En classifiant ces œuvres comme des films noirs, et donc en acceptant qu'un élément géographique structurel soit différent, l'on permet au genre lui-même d'évoluer.

Ainsi, pour la sémiologie générative, « les variations assurent la pérennité du genre, sans cesse renouvelé de l'intérieur.<sup>423</sup> » Ici, on parle de transformation du genre c'est-à-dire « d'une évolution continue d'une même forme.<sup>424</sup> » Et comme le rappelle Michel Colin : « la sémantique générative a pour but de maintenir l'hypothèse de *Structures Syntaxiques*, à savoir que les transformations ne changent

---

<sup>423</sup> O. Bächler, « Une dynamique générative » dans *Iris* n° 20, *op. cit.*, p. 47.

<sup>424</sup> *Ibid.*, p. 44.

pas le sens.<sup>425</sup> » Autrement dit, un élément nouveau apparaissant dans un genre ne changera pas automatiquement sa structure, mais pourra être considéré comme un indice de la transformation des propriétés génériques, et donc des structures, lorsque le sens général et profond de celles-ci est respecté. En outre, puisque la sémiologie générative tient compte de l'influence des intentions du public, de l'auteur et de l'Institution, bref du contexte, sur ces transformations, elle n'occulte pas les facteurs historiques comme élément essentiel de l'évolution générique, comme le font les autres propositions structurelles.

Retracer l'histoire d'un genre, c'est donc suivre une catégorie générique et un ensemble de films, qui partagent une organisation semblable de traits sémantiques et syntaxiques, dans leurs corrélations avec l'histoire sociale, culturelle, cinématographique et dans leurs rapports avec les autres genres.<sup>426</sup>

Conformément à la méthode prescrite par cette théorie, il me faut désormais confronter mes hypothèses par un retour à mon corpus. Ce retour va permettre de montrer comment les variations ou discontinuités génériques, que recèlent les films des frères Coen et de Quentin Tarantino, et qui dépendent de contraintes génériques contextuelles, comment ces « exceptions aux règles du genre » qui respectent l'esprit du film noir, n'altèrent en rien sa structure profonde tout en lui permettant néanmoins d'évoluer.

---

<sup>425</sup> M. Colin, « Syntaxe et sémantique dans le message filmique » dans *Iris* n° 1, *op. cit.*, p. 86.

<sup>426</sup> R. Moine, *Les genres du cinéma*, *op. cit.*, p. 141.

#### CHAPITRE 4

### LE POST-MANIÉRISME : LE CAS DU CINÉMA DES FRÈRES COEN ET DE QUENTIN TARANTINO

*[Ces nouveaux auteurs] sont tous des contrebandiers, travaillant à leur façon dans le système hollywoodien. Ils en respectent les règles, sans zèle mais avec clairvoyance, les genres, parfois même les codes et les modes, mais l'on reconnaît chez chacun une touche indissoluble, une griffe particulière, une famille d'amis, d'acteurs et de collaborateurs. Pour tout dire : une vision du monde.*<sup>427</sup>

Vouloir évoquer la situation du film noir dans les années 1990, c'est vouloir s'arrêter sur le cinéma des frères Coen et de Quentin Tarantino. Impossible, en effet, de ne pas être porté à donner une considération particulière à ces films tant l'énergie, la fraîcheur et l'originalité qu'ils apportent au genre les singularisent. Impossible de ne pas les voir comme le point de départ tangible d'une nouvelle direction donnée au noir. Une bifurcation inédite qui a permis à cette catégorie générique de faire peau neuve, de muter vers une forme nouvelle. Cette route, c'est celle du post-maniérisme. Ce courant qui caractérise une des périodes « néo-noires » et dont ces cinéastes sont, à mon sens, les représentants les plus pertinents, a également été embrassé par plusieurs autres réalisateurs. L'on peut, par exemple, en repérer les premières manifestations dans l'association tragique/humour proposée par *The Trouble with Harry* d'Alfred Hitchcock en 1955, ou dans le travail sur les formes de *Bonnie and Clyde* d'Arthur Penn en 1967. Il a encore été illustré ponctuellement de façon plus

---

<sup>427</sup> A. de Baecque « Présentation » dans *Le goût de l'Amérique, 50 ans de cinéma américain*, op. cit., p. 15.



cérébrale dans certains films de David Lynch, Robert Altman, Pedro Almodovar, Woody Allen, Martin Scorsese ou David Mamet et de façon plus épidermique chez Guy Ritchie, Steven Soderbergh, Remy Belvaux, Robert Rodriguez, Roger Avary, Tony Scott ou Danny Boyle. Pourtant très significatif, il n'a été développé de façon conséquente qu'une seule fois par Antoine de Baecque et Thierry Jousse dans *Le retour du cinéma* en 1996 :

Prenant acte du moment maniériste et s'en inspirant parfois, les cinéastes proposent des variations abstraites sur les genres emblématiques du cinéma américain [...]. Tous ont en commun de pratiquer une anatomie pathologique du genre concerné et de donner à voir les résultats de cette autopsie comme si le genre était mort et ressuscité, fantôme de western ou de film noir, définissant ainsi un véritable après-maniérisme, non pas sa répétition, son exploitation ou son redoublement, mais sa continuation voire son dépassement par d'autres moyens.<sup>428</sup>

Satisfaisante au premier regard, cette proposition montre pourtant vite ses limites pour qui désire explorer dans le détail le concept de post-maniérisme. En effet, ces critiques n'ont pas justifié théoriquement cette notion, d'où une définition très étendue leur permettant d'y englober John Woo, Takeshi Kitano, Abel Ferrara, David Lynch, les frères Coen ou Quentin Tarantino. Pourtant, le cinéma de ces derniers se distingue de celui de leurs contemporains. Car si les tueurs de *Reservoir Dogs* réagissent avec une grande violence, ils restent néanmoins étrangement amusants, à l'inverse des assassins de *The Killer* de Woo (1989) filmés dans de grands mouvements lyriques et expansifs que j'associe davantage au second maniérisme. Et malgré l'absurdité, la paranoïa et la cérébralité de *Barton Fink* (que certains analystes n'ont pas hésité à qualifier de « film-cerveau », les films des frères Coen étant des œuvres « où le monde est toujours métaphoriquement un cerveau en

---

<sup>428</sup> T. Jousse & A. de Baecque, *Le retour du cinéma*, op. cit., p. 67-68.

dysfonctionnement<sup>429</sup> »), ce film n'atteint jamais le degré d'abstraction fantomatique et cauchemardesque du quasi expérimental *Lost Highway* de David Lynch (1997).

C'est pourquoi, en précisant la proposition d'Antoine de Baecque et de Thierry Jousse afin de l'appliquer plus exactement au cinéma des frères Coen et de Quentin Tarantino, je désire resserrer ma définition théorique du post-maniérisme autour des notions de stylisation et de distanciation ludique. De façon sommaire, l'on peut caractériser ce courant comme une réinterprétation stylisée du genre, révélant un état de crise, réinterprétation s'opérant toutefois sur le mode inédit de la distanciation ludique. Afin d'évoquer ce double processus qu'implique la stylisation post-maniériste (dans un premier temps, une distanciation, dans un second, sur un mode ludique), j'expliquerai comment les films de mon corpus se rattachent au film noir classique pour mieux le faire évoluer avant d'asseoir la légitimité de ce courant. Je pourrai ensuite détailler les différents modes de fonctionnement concrets du post-maniérisme. Cette analyse détaillée me permettra d'exposer de quelle façon les frères Coen et Quentin Tarantino dépassent les maniérismes de première et seconde générations en singularisant leur stylisation pour créer un nouvel état du genre.

#### 4.1 Un cinéma post-maniériste

Afin de comprendre de la façon la plus complète possible les tenants et aboutissants de ce courant post-maniériste, il me faut dans un premier temps établir la filiation des films des frères Coen et de Quentin Tarantino avec le film noir classique afin d'ensuite pouvoir expliquer comment ils en réactivent la teneur maniériste.

---

<sup>429</sup> B. Krohn, « Fargo, situation des frères Coen » dans *Cahiers du Cinéma* n° 502, mai 1996, p. 34.

#### 4.1.1 Les manifestations du post-maniérisme

Le premier geste du post-maniérisme, qu'il soit pictural ou cinématographique, tient dans la réutilisation d'une esthétique, d'une forme, dans mon cas d'un genre, initiaux. C'est à partir d'eux que les auteurs peuvent développer un propos et qu'ils peuvent, par les transformations qu'ils leur apportent, les faire évoluer. Sans cette réutilisation initiale, le concept même de maniérisme n'existerait pas. Et ce n'est qu'en exploitant les mémoires, tant littéraire que cinématographique, du film noir classique que les frères Coen et Quentin Tarantino ont élevé ce genre au-delà du souvenir.

##### 4.1.1.1 L'exploitation d'une mémoire littéraire et cinématographique du genre

Respectant l'évolution naturelle des codes noirs en les adaptant aux préoccupations contemporaines, les cinéastes reconduisent une idée d'ensemble du genre (chacun des films fonctionne comme un parfait film noir ne demandant aucune connaissance cinéphile au spectateur) mais travaillent également ses mythes plus spécifiques, comme ses lieux, ses thèmes, ses personnages ou ses mécanismes de narration, en les évoquant par touches précises et rigoureuses. Comment ne pas voir en effet dans la division en chapitres de *Reservoir Dogs* ou dans la voix-off traînante et subjective de *Blood Simple* (un titre tiré d'une phrase écrite par Dashiell Hammett dans *Red Harvest*) l'existence d'une filiation avec la mémoire littéraire du genre : la *hard-boiled school* ? Comment ne pas voir dans la valise de *Pulp Fiction*, que tous convoitent, mais dont le spectateur ne connaîtra jamais le contenu, ou dans la boîte mystérieuse que garde *Barton Fink* pour son voisin d'hôtel, un clin d'œil direct au

*Kiss Me Deadly* de Robert Aldrich (1955) ? Comment ne pas voir encore dans Maud Lebowski (*The Big Lebowski*) la « réincarnation » de la femme fatale du noir ou dans Ordell Robbie, personnage de *Jackie Brown*, celle du gangster typique ? Comment ne pas voir, enfin, dans ces manifestations une connexion avec la mémoire cinématographique du genre ? Ces réminiscences du passé sont souvent illustrées par le terme « recyclage ». Ce dernier impliquant néanmoins une connotation quasiment péjorative (lorsque l'on recycle, on détruit le matériau initial, comme dans l'opération de recyclage des eaux usées), je lui préférerais les mots réutilisation ou exploitation.

#### 4.1.1.1.1 Une exploitation des thèmes du genre

Le film noir classique développait son geste maniériste en se caractérisant par des thèmes comme le fatalisme, le pessimisme, la corruption, la sexualité, le fait-divers violent, le réalisme, le crime « raté »<sup>430</sup> ou les fins ambivalentes. Les films post-maniéristes poursuivent ce geste en exploitant les mêmes enjeux narratifs. Pour l'exemple, comme le souligne Frédéric Astruc à propos de l'enlèvement comme moteur narratif de *The Big Lebowski* et de *Fargo* : « le kidnapping, en tant que squelette ou chair d'un récit fictionnel, active notre imaginaire, faisant revivre des films que nous avons aimés, mais aussi rétablissant une connexion avec certains des faits-divers qui ont marqué notre inconscient collectif.<sup>431</sup> » De façon encore plus probante, la scène d'ouverture de *Blood Simple*, premier long-métrage réalisé par les frères Coen (1984), offre un bel exemple de cette exploitation mémorielle. Après un prologue faisant se succéder en plans fixes une série d'images de champs de pétrole

---

<sup>430</sup> Le flash-back de *Double Indemnity* de Billy Wilder, 1944, commence par ces mots : « *Yes, I killed him. I killed him for money and for a woman. I didn't get the money and I didn't get the woman. Pretty, isn't it ?* ».

<sup>431</sup> F. Astruc, *Le cinéma des frères Coen*, op. cit., p. 111.

sur lesquels la nuit tombe (installant une contamination générique du noir par le western, j'y reviendrai), le film annonce son titre et plonge dans une obscurité éclairée au loin par deux phares de voiture. Celle-ci avance vers nous et nous dépasse sur la gauche avant que les cinéastes ne déplacent leur point de vue dans l'intérieur même de la voiture. Filmées à partir de la banquette arrière, deux silhouettes nous apparaissent en contre-jour : un homme au volant, une femme passagère. Nous ne voyons d'eux que leurs profils et leurs dos, tandis que la voiture avance à vive allure sur une autoroute, en pleine nuit, sous une pluie battante. Cette scène est directement empruntée à la séquence d'ouverture de *The Killers* (Robert Siodmak, 1946) qui nous montrait deux tueurs à gages depuis l'intérieur de leur voiture, roulant de nuit vers une petite ville où ils étaient chargés d'exécuter un contrat. Mais au-delà de l'évocation mémorielle, *Blood Simple* installe également par cette séquence d'ouverture une ambiance traditionnelle et séminale de film noir. La femme prononce en effet ces mots : « *He gave me a little pearl-handled .38 for our first anniversary... Figured I'd better leave before I used it on him. I don't know how you can stand him* ». Or, combien de femmes fatales ont, avant elle, manipulé leur amant pour se débarrasser de leur mari ? Combien de séquences inquiétantes et expressionnistes ne laissant apparaître que les ombres de personnages machiavéliques ont, avant celle-ci, balisé le chemin de la représentation des thèmes traditionnels du noir ? Combien d'espaces claustrophobes comme cet intérieur de voiture ont été utilisés par les cinéastes classiques du genre pour suggérer l'inquiétude, le cauchemar, la prise au piège de personnages par leurs noirs desseins ?

Afin de rendre cette filiation plus précise, je m'arrêterai un instant sur l'idée de déterminisme conditionnant le film noir. James Ursini et Alain Silver notaient : « le monde du Noir est fondamentalement un monde de cauchemar. Il est rempli d'étranges synchronismes, d'événements inexpliqués et de rencontres de hasard,

créant un enchaînement qui entraîne ses malheureux protagonistes vers une fin annoncée.<sup>432</sup> » Évoquant ses souvenirs en voix-off, le protagoniste de *Detour* (Edgar G. Ulmer, 1945) professait ainsi : « *Whichever way you turn, fate sticks out a foot to trip you* ». Dans cette succession de malheurs empoisonnant la vie de l'antihéros pouvait se lire cette idée de hasard, de relations de cause à effet incontrôlables, d'absurdité de l'existence qui pesait sur son destin, le conduisant à sa chute tragique. Les films post-maniéristes n'échappent pas à cette logique du pire et les personnages de *Blood Simple*, dans lequel « *everything goes wrong in perfect accord with the ironic poetic justice that is the operative principle of Cain's universe*<sup>433</sup> », en savent quelque chose. La trame principale de ce film est *a priori* assez simple : un propriétaire de bar, Marty, engage un détective privé, Visser, pour retrouver et tuer sa femme Abby, en fuite avec son amant, Ray. Malhonnête, Visser préfère truquer la mort du couple adultère en présentant une fausse photo à Marty et tuer celui-ci avec l'arme qu'il aura volée à Abby, tout en empochant la prime. Par un malheureux hasard, il oublie pourtant son briquet sur les lieux du crime, entraînant par ce simple geste une série de malentendus et de fausses croyances qui s'achèvera dans un bain de sang final. Tous les personnages seront perdants même si, dès l'ouverture du film, la voix-off omnisciente de Visser les mettait en garde : « *I don't care if you're the Pope, President of United States or Man of the Year. Something can always go wrong* ».

L'homme post-maniériste est, comme dans le film noir classique, faible, soumis au destin, à la fatalité. À l'image de celle de *Blood Simple*, les ambiances dans lesquelles le plongent ces films sont pessimistes. La représentation de la nature

---

<sup>432</sup> A. Silver & J. Ursini, *Film noir*, P. Duncan [éd.], Cologne : Taschen, 2004, p. 39.

<sup>433</sup> R. Barton Palmer, *Joel and Ethan Coen*, Urbana & Chicago : University of Illinois Press, 2004, p. 77.

humaine y est vile, malhonnête et cruelle, la sexualité destructrice (c'est l'adultère d'Abby qui conduira son ex-mari, son amant et un détective privé à s'entre-tuer) et la morale plus qu'ambivalente (la cupidité le dispute au sadisme, la pureté morale n'existe pas et les dénouements laissent tous un goût amer). L'hyperréalisme dans la représentation de la violence (le meurtre de Ray par Visser, dans la dernière séquence du film, est particulièrement graphique, une balle de carabine explosant la poitrine du malheureux) est encore respecté dans ces films, où le crime sert de prétexte à exposer et expliquer cette violence plutôt qu'à déclencher une enquête. « Il [le crime] apparaît dès lors comme une dérogation abjecte aux lois non écrites de la communauté humaine. Le rêve de l'argent facile, la frustration sexuelle, l'inculture et l'horizon bouché d'une province perdue en favorisent l'éclosion.<sup>434</sup> » Comme dans le roman noir classique, ce n'est pas tant l'enquête qui compte que l'observation sociologique, le portrait social, psychologique, politique et familial d'un environnement.

Ce qui intéresse, de manière générale, ces auteurs, c'est le fonctionnement du crime organisé, les conditions d'existence qui contraignent les hommes à violer le contrat social ou encore les formes de déviance pathologique que provoque la civilisation industrielle au XX<sup>e</sup> siècle.<sup>435</sup>

Si la paranoïa héritée du film noir classique préside au récit de *Reservoir Dogs*, premier film réalisé par Quentin Tarantino (1992) dans lequel six truands se retrouvent dans un hangar après un braquage, chacun soupçonnant l'autre d'avoir vendu le groupe à la police, l'existentialisme imprègne également ces films, notamment la plupart des séquences de *The Man Who Wasn't There* (2001). Dans ce film des frères Coen, la mise en scène du destin d'Ed Crane, un barbier plongeant petit à petit dans le monde du chantage et de l'arnaque, se transforme en véritable

---

<sup>434</sup> A. Vanoncini, *Le roman policier*, op. cit., p. 81.

<sup>435</sup> *Ibid.*, p. 77.

réflexion sur l'angoisse et la condition de l'homme moderne. Ces questionnements sont d'ailleurs renvoyés à Crane à qui l'on demande continuellement au cours du film : « *What kind of man are you ?* ». Et l'avocat dont il finira par avoir besoin fondera ainsi sa plaidoirie : « *He is an ordinary man only guilty of living in a world that had no place for him yet. For he is modern man* ». « *What animates the character's experience with uncertainty and knowing is a kind of Sartrean nausea, a vague, numbing dissatisfaction with the absurdity of things that give rise to an inchoate dissatisfaction and, finally, a desperate desire for change.*<sup>436</sup> » D'ailleurs, à la question : pourquoi avoir situé le film en 1949 ?, les frères Coen ont répondu : « c'est l'année de l'explosion de la bombe atomique russe. C'est le début de l'angoisse.<sup>437</sup> » Une volonté de se situer dans des contextes propices à capter une atmosphère d'inquiétude généralisée que l'on remarque aussi dans leur choix de situer en 1941 les aventures de *Barton Fink* (1991), ce dramaturge new-yorkais appelé à Hollywood pour scénariser des séries B de catch. Les deux frères expliquent : « nous aimions l'idée que le monde à l'extérieur de l'hôtel était à la veille de l'apocalypse puisque, pour l'Amérique, 1941, c'est l'aube de la Seconde Guerre mondiale.<sup>438</sup> »

Dans les films post-maniéristes, peu de place est encore laissée aux sentiments, aux émotions, respectant en cela la règle Van Dyne qui proscrivait les intrigues amoureuses non nécessitées par l'intrigue<sup>439</sup>. *Pulp Fiction*, réalisé par Quentin Tarantino en 1994, mêle trois histoires distinctes : celle de deux tueurs à gages à la

---

<sup>436</sup> R. Barton Palmer, *Joel and Ethan Coen, op. cit.*, p. 73.

<sup>437</sup> M. Ciment & H. Niogret, « Entretien. Joel et Ethan Coen. Un concept en noir et blanc » dans *Positif* n° 489, novembre 2001, p. 26.

<sup>438</sup> M. Ciment & H. Niogret, « Un rocher sur la plage. Entretien avec Ethan et Joel Coen » dans *Positif* n° 367, septembre 1991, p. 59.

<sup>439</sup> « Le véritable roman policier doit être exempt de toute intrigue amoureuse. Y introduire de l'amour serait, en effet, déranger le mécanisme du problème purement intellectuel », Règle n° 3 dans « Les vingt règles du roman policier », citée par A. Vanoncini dans *Le roman policier, op. cit.*, p. 120.



solde d'un caïd, celle d'un boxeur payé par le même caïd pour perdre un combat et celle de deux petits brigands sur le point de braquer un restaurant. Dans la première d'entre elles, le tueur à gages Vincent Vega est chargé de distraire Mia, la femme de son patron. Il l'invite dans un restaurant, le *Jackrabbit Slim*, où pullulent les affiches de série B des années 1950, les sosies de vedettes de cinéma et dans lequel le cinéaste laisse exploser tout son fétichisme cinéphilique. Lors de leur repas, chacun des deux personnages tente de garder une contenance, mais leurs regards trahissent le désir qu'ils ont l'un pour l'autre. Chacun a d'ailleurs conscience de cette attirance, comme le montre cet échange de paroles : Mia : « *Don't you hate that ?* », Vincent : « *What ?* », M : « *Uncomfortable silences. Why do we feel it's necessary to yak about bullshit in order to be comfortable ?* », V : « *I don't know* », M : « *That's when you know you found somebody special. When you can just shut the fuck up for a minute, and comfortably share silence* », V : « *I don't think we're there yet. But don't feel bad, we just met each other* ». Révélant toujours leurs penchants et filmée dans une succession de champs-contrechamps assez serrés rapprochant encore le spectateur de leurs états d'âme, leur discussion continue jusqu'à ce qu'un twist emplisse le restaurant. Mia propose alors à Vega de danser (ce à quoi il répondra, avec beaucoup d'ironie de la part de Tarantino, au regard du passé de l'acteur – John Travolta – interprétant le rôle : « *I'm not much of a dancer* »). La caméra les suit jusqu'à la piste de danse et tourne autour d'eux très lentement tandis qu'ils s'exécutent. Elle le regarde avec intensité, il préfère fermer les yeux et laisser ses mouvements de danse exprimer à sa place ses sentiments. L'amour entre eux est interdit, impossible et une scène de danse suffira bien à évoquer cette situation, évitant ainsi au cinéaste de développer tout épanchement sentimental. Dans *Barton Fink*, c'est même toute la gêne de l'écrivain Barton face à l'acte sexuel et à l'intimité qui est symbolisée par un mouvement de caméra allant du lit où il s'allonge avec Audrey, la secrétaire d'un autre écrivain venue l'aider sur son scénario, vers une bonde de lavabo puis dans la tuyauterie de l'hôtel. La métaphore visuelle de l'acte n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle employée par Alfred Hitchcock dans *North by Northwest*, en 1959, où un train

rentrait dans un tunnel au moment où les héros s'apprêtaient à consommer leur union ! À la manière des grands scénaristes du noir, les frères Coen et Quentin Tarantino préfèrent à l'exposition d'une sentimentalité débordante le jeu de la suggestion et la joie des bons mots.

#### 4.1.1.1.2 Une exploitation des personnages du genre

Si les films post-maniéristes laissent sa place à une figure revisitée de la femme fatale, c'est essentiellement dans leur réutilisation du héros noir qu'ils assument leur filiation au genre classique. Je l'ai montré, le héros noir échappait à la traditionnelle mythologie hollywoodienne inspirée du rêve américain. Il était un antihéros rongé par un mal-être intérieur, subissant les événements avant de triompher sans gloire, caractérisé par son cynisme et une certaine dureté. Dès son générique, suivant un prologue dans un café où six personnages discutent de choses et d'autres, *Reservoir Dogs* convoque ces types de personnages. Tous vêtus de costumes noirs, cravates et chemises blanches, excepté Chris Penn, habillé d'un jogging en nylon voyant, ils portent également des lunettes de soleil et marchent côte à côte au ralenti vers le spectateur. Leurs vêtements et leur allure de durs à cuire nous permettent de les identifier immédiatement comme des gangsters. Le mythe du personnage noir fonctionne encore, l'intention générique initiale est présente. Lors de cette marche, la caméra s'arrête sur le visage de chacun des personnages alors qu'apparaît en surimpression le nom de l'acteur qui l'interprète. Ce choix n'est pas anodin, car si l'on peut croire que ce procédé déréalisant nous fait sortir du mythe en nous rappelant que ces personnages n'existent pas vraiment, il n'en est rien. La présence ainsi soulignée d'Harvey Keitel, acteur très présent dans les grands films noirs de Martin Scorsese des années 1970, est encore plus à même de convoquer la mémoire d'une

histoire du film noir. Les présences de Michael Madsen, Steve Buscemi, Tim Roth, Lawrence Tierney et Edward Bunker mettent, elles aussi, en évidence une mémoire cinéphilique certaine (tous ayant été connus et reconnus pour des rôles de gangsters ou de personnages hors-la-loi). En outre, tous sont des acteurs au physique particulier, loin des canons de beauté hollywoodiens, comme pouvaient l'être les interprètes du film noir classique, Tarantino accentuant encore par là ce sentiment d'être au cœur même du mythe. L'utilisation du ralenti pour filmer ce générique va dans le même sens, exacerbant pour nous l'idée que l'on peut se faire du genre, à la fois en anticipant sa jouissance à venir (le procédé fonctionne ici comme une sorte de strip-tease qui joue avec notre attente, notre désir de plonger dans un film noir) et en les figeant dans le temps pour mieux nous laisser l'observer. Même la musique *rock'n'roll*, accompagnant la séquence et n'appartenant en rien au mythe originel, ne parvient pas à désamorcer cette convocation mémorielle puissante puisque, si elle installe un climat plus dynamique et plus léger, elle accompagne également le mythe en rendant ces personnages encore plus *cools*, toujours plus impressionnants, toujours plus grands que nature.

Les personnages joués par Billy Bob Thornton (le barbier Ed Crane) dans *The Man Who Wasn't There* ou par Gabriel Byrne (le gangster Tom Reagan) dans *Miller's Crossing* (1990) des frères Coen, dont les interprétations en demi-teintes, taciturnes et viriles paraissent inspirées de celle d'Humphrey Bogart, sont, eux aussi, de bons exemples de cette revitalisation du mythe initial. À l'instar de leurs prédécesseurs, ils obéissent à cette logique fataliste et quasi masochiste voulant que l'homme, même s'il se sait plonger dans des abîmes destructeurs, ne peut s'empêcher de le faire. Comme les films hitchcockiens, ces films épousent cette maxime

ambivalente : « l'innocent doit souffrir.<sup>440</sup> » Ainsi, Ed Crane décide de faire chanter le patron de sa femme pour récolter l'argent nécessaire à s'associer à une entreprise de nettoyage à sec. Évidemment, les choses tourneront mal, sans que jamais Crane ne fasse rien pour se sortir du pétrin, laissant passivement le ciel lui tomber sur la tête (il finira sur la chaise électrique). Pareillement, Tom Reagan, bras droit d'un caïd de la pègre irlandaise, accumule mensonges et trahisons par amour pour la femme de son patron et passe la quasi totalité du film à se faire battre par la plupart des autres personnages au point que l'un de ceux-ci le surnommera avec méchanceté « *Little Miss Punching-ball* ». Les deux films compliquent encore le destin de leurs personnages en les plongeant dans des petites bourgades corrompues faisant de la ville, à l'instar de la description urbaine proposée par Stuart Heisler dans *The Glass Key* (1942), le lieu de toutes les trahisons et de toutes les violences.

Les films post-maniéristes, comme l'étaient le cinéma et la littérature noirs, sont encore traversés par une morale ambivalente évacuant tout manichéisme. Accomplissant souvent son métier (celui de tueur à gages, de détective privé ou de gangster) de façon professionnelle, voire mécanique, épousant parfois le précepte baudelairien « je te frapperai sans colère et sans haine, comme un boucher<sup>441</sup> », l'antihéros post-maniériste n'est en effet jamais définissable de façon monolithique. Ainsi, dans *Jackie Brown* de Quentin Tarantino (1997), l'héroïne hôtesse de l'air passant de l'argent en contrebande pour un trafiquant est néanmoins soucieuse de rester dans le droit chemin et accepte de collaborer avec la police pour arrêter le trafiquant. Pourtant, elle fait également croire au trafiquant qu'elle l'aide à doubler la police. Dans *Miller's Crossing*, Tom Reagan garde, malgré sa fonction de gangster,

---

<sup>440</sup> F. Astruc, *Le cinéma des frères Coen*, op. cit., p. 27.

<sup>441</sup> C. Baudelaire, *L'Héautontimorouménos*, cité par R. Borde & E. Chaumeton, *Panorama du film noir américain*, op. cit., p. 53.

un certain sens de l'honneur et de l'honnêteté tout en étant rongé par une solitude désillusionnée et un masochisme douloureux. L'individualisme des héros noirs, n'obéissant qu'à leurs propres règles, est encore souligné dans *Blood Simple* où la voix-off ouvrant le film rappelle qu'au Texas, lieu de l'action, « *you're on your own* ».

Comme dans le film noir classique, ces personnages sont définis par leurs milieux de vie. Les films post-maniéristes respectent cette façon qu'avaient les récits noirs de servir de prétexte à dresser le portrait d'un milieu, d'un contexte. Ainsi, *The Dude*, héros pacifiste et déconnecté de la réalité de *The Big Lebowski*, réalisé par les frères Coen (1998), se trouve plongé bien malgré lui dans une histoire complexe d'enlèvement, car confondu avec un de ses homonymes. Or, le personnage n'existe, comme dans un roman de Raymond Chandler, que par son milieu de vie (pauvre et marginal) et ses horizons socioculturels (le bowling) et c'est lui qui nous sert de guide dans la découverte d'univers différents (ceux des arts, des milliardaires ou des producteurs de films pornographiques). Le clin d'œil à Chandler est par ailleurs très présent dans ce film où, comme dans *The Big Sleep*, adapté de l'œuvre du romancier par Howard Hawks en 1946, *The Dude* découvre son homonyme M. Lebowski en chaise roulante, après avoir visité un hall d'entrée cossu guidé par un majordome. Peu de temps après, il rencontrera aussi les deux femmes peuplant la vie de son riche homonyme, une jeune fille écervelée et aguichante (sa fille, Carmen Sternwood, chez Hawks, sa femme, Bunny Lebowski chez les Coen) et une femme sophistiquée et instruite (Vivian Sternwood chez le premier, Maud Lebowski chez les seconds).

Par ces clins d'œil et ces réminiscences, les films post-maniéristes travaillent alors les personnages du noir dans leur dimension essentielle et archétypale. Mais pour comprendre comment, selon les enseignements de la sémiologie générative, ces films s'ancrent dans une véritable structure générique affiliée à celle du film noir classique, il importe également de saisir comment ils combinent ces réutilisations thématiques à des réutilisations formelles.

#### 4.1.1.1.3 Une exploitation du récit du noir

Le récit noir classique se caractérisait par son utilisation d'une voix-off concise et incisive et par sa linéarité éclatée sous le poids des flash-backs (soulignant encore l'idée de déterminisme et de fatalité malchanceuse qui pesait sur ses protagonistes). *The Man Who Wasn't There* respecte lui aussi le principe rétrospectif du film noir avec flash-back et voix-off taciturne, en faisant référence à *Sunset Blvd.* de Billy Wilder (1950) puisque dans les deux films, l'homme chargé de la narration off est en réalité mort ou sur le point d'être exécuté. Tout comme *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), *Pulp Fiction* se caractérise, pour sa part, par l'intrusion d'une « fausse fin » au milieu de son récit en faisant mourir un de ses personnages principaux, Vincent Vega, avant de le faire réapparaître dans les scènes suivantes. Les jeux des cinéastes avec les attentes de leurs spectateurs et l'expérience de ces derniers sont sensiblement les mêmes dans ces deux films que plus de cinquante années séparent : le degré de savoir diégétique du spectateur est complètement perturbé et les surprises narratives n'en deviennent que plus intéressantes.

C'est de là justement que vient l'émotion. Elle point (du verbe « poindre ») au moment où le spectateur jusqu'ici mystifié, puis « mis au parfum » et fier de son nouveau savoir, réalise soudain que le film n'est pas fini ! Suspense d'un nouveau suspense [...]. Le spectateur n'en savait pas assez ; maintenant il en sait trop.<sup>442</sup>

En disjoignant l'ordre narratif et l'ordre diégétique (les trois histoires racontées par le film ne suivent pas l'ordre logique temporel qu'elles devraient suivre et sont, de plus, entremêlées les unes aux autres) et en bouleversant l'ordre hiérarchique habituel des personnages (un personnage principal peut devenir secondaire selon les séquences et inversement), *Pulp Fiction* se transforme ouvertement en « hommage cinéphilique au film puzzle des années 40, et plus particulièrement au film noir, coutumier de la disjonction récit/diégèse.<sup>443</sup> »

Si Quentin Tarantino revendique ce non-respect de l'ordre chronologique comme un héritage de la *hard-boiled school* – « tout le monde pense qu'un film doit être linéaire. Je ne vois pas pourquoi. Les romans ne cessent pas d'aller d'un moment à un autre et on ne considère pas que ce sont des flash-backs<sup>444</sup> » –, le même ancrage littéraire est assumé par les frères Coen. Ces derniers avouent en effet avoir voulu faire une histoire « à la Hammett » dans *Miller's Crossing*, « à la Chandler » dans *The Big Lebowski*<sup>445</sup> et « à la Cain » dans *Blood Simple*. Les similitudes entre ce dernier film et l'œuvre de Cain, *The Postman Always Rings Twice* (Tay Garnett, 1946), sont d'ailleurs frappantes : une femme y commet l'adultère avec un homme

<sup>442</sup> S. Daney, « Vertigo » dans *Ciné journal. Volume II, op. cit.*, p. 92-93.

<sup>443</sup> V. Amiel et P. Couté, *Formes et obsessions du cinéma américain, op. cit.*, p. 92.

<sup>444</sup> M. Ciment & H. Niogret, « À chacun sa couleur. Entretien avec Tarantino » dans *Positif* n° 379, septembre 1992, p. 31.

<sup>445</sup> Ces deux films sont en effet fondés sur des canevas véritablement labyrinthiques, typiquement *hard-boiled*, *Miller's Crossing* étant même basé sur un récit tellement complexe que les deux frères en abandonnèrent l'écriture du scénario pendant un bon moment, s'y étant eux-mêmes perdus !

plus jeune que son mari, employeur dudit amant (même si, chez les Coen, elle s'enfuit avec ce dernier, ce que les héros du film de Garnett n'avaient osé faire), une voix-off introduit le film à la manière dont Cain introduisait ses romans au « je » (un « je » révélant un narrateur qui s'avère aussi être un protagoniste de l'intrigue), les dialogues y sont précis, sans emphase dramatique, concis, nerveux et empreints, selon l'expression de Frédéric Astruc, de « densité laconique.<sup>446</sup> »

Le récit noir classique se caractérisait également par sa mise en scène faite d'ombres et de lumières et de mouvements de caméra particuliers comme les plongées et contre-plongées. Les mises en scène post-maniéristes s'en inspirent grandement. Frédéric Astruc rappelait à propos de la réalisation de *Miller's Crossing*, ancrée dans l'esthétique du film noir : « ils utilisent des systèmes de signes préexistants qu'ils adaptent pour les faire coïncider avec leur histoire et qui vont ainsi permettre au spectateur de se retrouver en terrain connu (pour mieux le surprendre). Le référentiel cinématographique est permanent.<sup>447</sup> » Suivant l'esthétique des mises en scène expressionnistes, celle de ce film n'hésite pas, par exemple, à mettre l'emphase sur certains détails de décors et surtout sur le chapeau du protagoniste principal, les transformant en symboles à la portée expressive démultipliée. *Miller's Crossing* illustre d'ailleurs dès son premier plan ce remaniement formel du noir. Observant en très gros plan un verre vide dans lequel sont versés glaçons et whiskey, le film place en effet d'emblée sa mise en scène sous le signe d'un maniérisme certain

---

<sup>446</sup> L'auteur définit ainsi l'expression : « technique par laquelle l'auteur parvient à exprimer beaucoup de choses en usant de peu de moyens, laissant l'opportunité au lecteur de combler les trous qu'il aura laissés » dans *Le cinéma des frères Coen, op. cit.*, p. 115.

<sup>447</sup> *Ibid.*, p. 42. De la même façon, Visser (Emmet Walsh) dans *Blood Simple* est souvent filmé en contre-plongée afin d'accentuer la rondeur massive de son ventre, ressemblant en tous points à la mise en image du personnage de Gutman – appelé *the fat man* près de la moitié du film – dans *Maltese Falcon* (John Huston, 1941), un effet de mise en scène qui ne rendent pas ces hommes doux et sympathiques (comme le sont la plupart des personnages enrobés dans les films hollywoodiens), mais imposants et inquiétants.



en exagérant la représentation d'un attribut noir. La portée expressive du verre, chargé de symboliser une époque et un décor, est alors démultipliée.

C'est un peu le principe de tout leur cinéma pendant cette décennie, et singulièrement de *Miller's Crossing* : faire entrer les décors, les situations, les personnages dans une vérité de cinéma qui est à la fois celle d'un genre, d'un style, de quelques auteurs singuliers. Ce peuvent être des écrivains, ce peuvent être des cinéastes. Il y a même un champ/contrechamp avec plafonds en perspective qui rappelle *Citizen Kane* (1941) et des alignements de flics qui renvoient à *Scarface* (1932) ou *Little Caesar* (1930). La solitude du personnage principal, sa manière de subir plutôt que de maîtriser les situations, tout évoque un univers déjà balisé, déjà légitimé par la représentation.<sup>448</sup>

On retrouve le même principe chez Quentin Tarantino, sa mise en scène n'hésitant jamais à user de la profondeur de champ ou des plongées et contre-plongées qu'affectionnait le film noir classique. Ainsi, dans la première scène post-générique de *Pulp Fiction*, deux tueurs à gages en pleine mission sont filmés dans une alternance de plongées (dans le hall de l'immeuble) et de contre-plongées (dans l'ascenseur) avant de se perdre au fond d'un couloir que le cinéaste filme avec une grande profondeur de champ. Dans *Jackie Brown*, c'est encore à l'aide de contre-plongées marquées que le cinéaste filme son héroïne, la grandissant et soulignant la force de son caractère. Mais l'important, dans ces exploitations mémorielles est que :

En ayant intégré un héritage, sans jamais l'exhiber ou le parodier (le gangster est toujours aussi beau et inquiétant), Quentin Tarantino le fait fructifier. Le retour aux sources loin d'être passéiste, nécro-cinéphagique, s'exerce sous le signe de la renaissance.<sup>449</sup>

---

<sup>448</sup> V. Amiel et P. Couté, *Formes et obsessions du cinéma américain*, op. cit., p. 78.

<sup>449</sup> J. Morice, « Violence en huis-clos » dans *Cahiers du cinéma* n° 459, op. cit., p. 73.

C'est dans ce « retour aux sources » que Tarantino et les Coen sont différents et d'autant plus fascinants qu'entre leurs mains, cette mémoire du genre est non seulement inédite, mais encore innovante, puisqu'elle emmène le genre vers d'autres horizons en le chargeant d'une signification forte sur la société dans laquelle les films ont été réalisés.

#### **4.1.1.2 Le discours sur l'Amérique**

Toutes ces traces laissées par le film noir classique dans les films post-maniéristes ne se contentent pas de s'appuyer sur une fonction pseudo-mémorielle du genre, telle que l'envisage Rick Altman<sup>450</sup>, mémoire qui ne renverrait qu'à une simple connaissance des codes et conventions des films de genre du passé. Certes, la dimension historique de ces nouveaux films noirs est principalement cinématographique. Mais s'attacher à faire revivre une tradition comme celle du film noir, c'est également vouloir en faire renaître la dimension politique, les commentaires sur la société qu'il contenait. Et nul doute possible : entre les mains des post-maniéristes, le noir nouveau genre, médiatise aussi, comme le faisait son ancêtre, des conflits réels et/ou symboliques et se charge d'un véritable discours sur la société américaine des années 1990. Ainsi, Jean Douchet rappelle à propos des frères Coen :

---

<sup>450</sup> R. Altman, « Pseudo-memorials » dans *Film/Genre*, *op. cit.*, p. 188-192.

Ce travail sur des références très précises, sur quelque chose qui a préexisté et que le spectateur américain connaît, consciemment ou inconsciemment, les frères Coen en jouent pour en dire quelque chose et non pas simplement pour dire « *Voyez comme je connais mon cinéma* ». Ils en jouent pour montrer comment regarder une époque ancienne, non pas simplement pour l'observer mais pour parler d'aujourd'hui par cette époque interposée.<sup>451</sup>

Mêlant à la trame noire initiale leurs propres discours, leurs propres intentions, les films post-maniéristes peuvent ainsi être qualifiés de « plurilinguistes », une notion développée par la théorie littéraire, mais qui, admettant que le cinéma est peu ou prou assimilable à un langage<sup>452</sup>, permet ici une compréhension complète du processus à l'œuvre. Dans ces films, plusieurs langages se rencontrent en effet dans un seul, ceci impliquant que tous :

De quelque façon qu'ils soient individualisés, sont des points de vue spécifiques sur le monde. [L'auteur, dès lors,] utilise des discours déjà peuplés par les intentions sociales d'autrui, les contraint à servir ses intentions nouvelles, à servir un second maître.<sup>453</sup>

---

<sup>451</sup> J. Douchet sur *O'Brother, Where Art Thou ?* propos enregistrés au cinéma *Les monteurs d'images* d'Agen, le 6 octobre 2000, par R. Kermarec, <http://www.objectif-cinema.com/analyses/056.php>, page consultée le 20 janvier 2005.

<sup>452</sup> Une proposition découlant notamment des travaux de C. Metz, *Langage et cinéma*, Paris : Larousse, 1971, et par laquelle le cinéma est envisagé comme un objet d'analyse de la théorie, beaucoup plus large, de la sémiologie.

<sup>453</sup> M. Bakhtine, « Du discours romanesque » dans *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 113 et p. 120.

Ainsi, Robert Barton Palmer explique, à propos de *The Man Who Wasn't There* : « *because it aims not simply to invoke but to recreate film noir, [it] could be mistaken for a nostalgia film. And yet, the Coens find a different meaning for this version of the same old song as well.*<sup>454</sup> »

Évidemment le monde a changé entre les années 1950 et les années 1990 ; les commentaires des films post-maniéristes à son propos aussi. Il est tout aussi essentiel de noter la profonde interaction existant entre les évolutions des contextes et les évolutions des structures génériques. « Si le contexte évolue, les structures qui le réfléchissent et le travaillent évoluent également<sup>455</sup> » rappelle Odile Bächler. Pour Mikhaïl Bakhtine :

Chaque mot renvoie à un contexte ou à plusieurs, dans lesquels il a vécu son existence socialement sous-tendue. Tous les mots, toutes les formes, sont peuplés d'intentions. Le mot a, inévitablement, les harmoniques du contexte [...]. Le discours romanesque, quant à lui, réagit de manière très sensible aux moindres déviations et fluctuations de l'atmosphère sociale, et il réagit, comme il a été dit, tout entier, dans tous ses éléments.<sup>456</sup>

Pour donner un exemple, si le film noir a pris des couleurs dès son arrivée dans les années 1950, la violence est également devenue plus présente à la fois dans la société et dans les films : ces changements ont conduit à l'établissement de nouveaux enjeux discursifs dans le film noir. Les causes de la violence sociale qui sont dénoncées ne sont plus les mêmes. Le genre classique reflétait un contexte marqué

---

<sup>454</sup> R. Barton Palmer, *Joel and Ethan Coen, op. cit.*, p. 60.

<sup>455</sup> O. Bächler, « Une dynamique générative » dans *Iris* n° 20, *op. cit.*, p. 47.

<sup>456</sup> M. Bakhtine, « Du discours romanesque » dans *Esthétique et théorie du roman, op. cit.*, p. 114 et p. 120.

par la guerre et la menace de la bombe atomique. Dans les années 1990, ce qui terrifie, outre la guerre (comme celle du Golfe que les frères Coen dénoncent en en faisant le cadre temporel de *The Big Lebowski* ou celle du Vietnam qu'ils évoquent en mettant en scène un vétéran incapable de se réadapter dans la société), c'est également la notion de « gratuité » de la violence. Il faut se rappeler que cette décennie connut notamment le passage à tabac de Rodney King par des policiers à Los Angeles et la tuerie de Columbine. Or, cette violence gratuite, terrifiante, est au cœur des préoccupations des films post-maniéristes. Deux exemples le montrent : dans *Pulp Fiction*, Jules et Vincent, les tueurs à gages, emmènent en voiture un jeune homme, Marvin. Filmée depuis l'intérieur de la voiture, la mise en scène souligne le caractère étouffant, voire angoissant, de la situation dont personne ne peut s'échapper. Mais le ton de la scène, lui, désamorce cette impression. Jules, l'associé de Vincent, vient d'annoncer qu'il désirait se retirer de la profession de tueur à gages, car Dieu lui aurait envoyé un message en le sauvant de la fusillade qui a eu lieu quelques instants plus tôt. Son arme à la main, Vincent se retourne vers Marvin pour lui demander ce qu'il pense de cette décision de façon plutôt conviviale. La voiture roule sur un nid-de-poule, fait une embardée et Vincent, par accident, tire et tue le jeune homme. Dans *Fargo*, des frères Coen (1996), Jerry Lundergaard est un vendeur de voitures de seconde zone qui organise lui-même le kidnapping de sa femme pour pouvoir escroquer une rançon à son beau-père. Mais il engage deux ravisseurs assez peu sophistiqués. Après avoir enlevé la femme, ces derniers se font arrêter pour un simple contrôle par la police. L'un des deux fournit ses papiers, mais l'autre décide de tuer le policier. Au même moment, un couple en voiture arrive dans l'autre sens sur la même route. Le kidnappeur décide de les poursuivre et de les tuer eux aussi. Ces événements, en soi atroces, deviennent d'autant plus dérangeants qu'ils renvoient une image effrayante de notre société : la violence peut survenir n'importe où, n'importe quand et surtout n'importe comment. Ainsi, Pascal Bonitzer notait à propos de *Pulp Fiction* : « l'ensemble du film patauge dans un cloaque sanglant et bouffon qui est bien un portrait de l'Amérique et du monde : ce n'est pas le chaos original,

c'est le désordre actuel du monde.<sup>457</sup> » Le film noir classique transmettait un message profondément pessimiste, angoissé et paranoïaque sur l'état du monde. Si les films post-maniéristes déguisent ce message sous un ton résolument humoristique (ce qui ne fait qu'accentuer le sentiment d'angoisse), ce qu'ils disent de nous et de notre façon de vivre ensemble, en réactivant ce discours et en l'adaptant aux nouvelles préoccupations sociales, n'est pas plus encourageant.

J'aimerais ici revenir à cette idée de déterminisme, peut-être l'une de celles où se lit le mieux la présence d'un miroir tendu à la société. Dans le film noir, c'était le rêve américain et son parcours tracé, sécurisé et idéalisé qui devenait miroir aux alouettes sous le poids du hasard et des aléas qui condamnaient les personnages à se transformer en « perdants ». Leur quête de liberté était illusoire, ou tout au moins conditionnelle et pouvait même les condamner. « *Here were films that refused the patness of institutional optimism but foregrounded instead the dark underside of American life.*<sup>458</sup> » Cette idée que l'on n'est pas totalement responsable de son destin, que l'arrogance individualiste ne peut rien parfois contre la nature, s'illustre également dans les films des frères Coen et de Quentin Tarantino. Dans *Fargo*, si Jerry Lundergaard rêve de prospérité et de richesse pour, lui aussi, avoir sa place au soleil, la violence et la bêtise de ses actions (organiser le faux kidnapping de sa femme, s'enfuir lorsqu'une policière vient lui poser des questions) viennent transformer son rêve américain en cauchemar. Il en va de même dans *Jackie Brown* où Ordell Robbie, un gangster rêvant d'un destin facile se retrouvera mort et enterré pour avoir accumulé les mauvaises décisions. Le même rêve est d'ailleurs tourné en ridicule dans *Blood Simple* lorsque, en voix-off, le personnage de Visser affirme qu'il est contraire à ce qui se passe en Russie « *where people earn only fifty cent a day* ».

---

<sup>457</sup> P. Bonitzer, « Un comique d'égarement » dans *Journal de Pandora*, op. cit., p. 15.

<sup>458</sup> R. Barton Palmer, *Joel and Ethan Coen*, op. cit., p. 48.

Pirandelliens, les scénarios des frères Coen s'attachent toujours à décrire des êtres simples, parfois naïfs, souvent stupides mais toujours en quête de libre-arbitre [...]. Des êtres marginaux dont le parcours, pour correspondre à l'image mythique du rêve américain, se solde toujours par une résignation, voire une compromission terrible.<sup>459</sup>

Le principe du huis clos, séminal au genre classique, est également respecté dans l'hôtel qu'habite *Barton Fink*, la chambre de motel de *Blood Simple* ou le hangar de *Reservoir Dogs*, qui convoquent tous, à leur manière, la mémoire claustrophobe et étouffante du genre initial. Mais c'est peut-être aussi à travers l'exploitation d'une mémoire des lieux du noir que les films post-maniéristes parviennent à créer un véritable discours sur l'Amérique. Car ces réutilisations territoriales ne cherchent pas à exploiter les clichés exportables du territoire américain, mais plutôt à s'approcher de la vérité des lieux, à en révéler les particularismes. *Fargo* situe ainsi son action entre les villes enneigées, bien peu vues au cinéma, de Fargo dans le Dakota du Nord, et de Minneapolis et Brainerd au Minnesota. *The Big Lebowski* plante son décor non pas dans le centre habituel et *glamour* de Los Angeles, mais dans le quartier plus lointain de Pasadena. *Jackie Brown* évolue dans ces mêmes quartiers populaires et éloignés de la métropole (comme Hermosa Beach, Carson ou Hawthorne, chaque lieu étant identifié textuellement dans l'image). Les films de Tarantino démontrent en effet un souci semblable d'évoquer une « autre » Amérique, en plongeant dans des univers marginaux, fréquentés par des laissés pour compte, des perdants, des véritables « antiéros » dont supermarchés, *fast-foods* et *diners* miteux sont le lot quotidien. Ces lieux sont par ailleurs encore plus marqués territorialement par des accents régionaux tout à fait reconnaissables (dans *The Maltese Falcon*, Sam Spade reconnaissait aussi, immédiatement, l'accent new-yorkais de l'homme qui le suivait)

---

<sup>459</sup> Y. Dahan, « The Barber. Kill John Doe! » dans *Positif* n° 489, novembre 2001, p. 21.

rendant personnages et ambiances atypiques, l'Amérique représentée moins normalisée, plus réelle ou autrement réelle.

Comme dans le noir classique qui offrait la première représentation « réelle » de l'Amérique, déprimée, cynique, post-guerre et guerre froide et se servait du territoire pour produire du sens, et comme dans le noir période moderne qui poursuivait encore plus précisément ce geste (que l'on pense aux films de Sidney Lumet, John Cassavetes ou William Friedkin), les cinéastes post-maniéristes ne se contentent pas d'offrir une image idéalisée, une carte postale prête à digérer de leur pays, comme le fait le cinéma de masse qui vise à être plus international qu'américain. « Hollywood, "usines à rêves", a toujours été plus soucieuse de créer des univers qui touchent l'imaginaire du plus grand public possible, plutôt que de capter le quotidien américain.<sup>460</sup> » Au contraire, ils privilégient une image de l'Amérique comme terre de références sociales et cinématographiques. L'Amérique des frères Coen et de Quentin Tarantino est quotidienne, « réelle », plongeant dans la vie d'Américains moyens, donnant à voir une identité proprement américaine, particulière.

Mais le discours non idéalisé de ces cinéastes sur leur société prend également racine dans leur entreprise de déconstruction des stéréotypes (ceux du film noir classique, élevés au rang de mythes, mais aussi les stéréotypes sociaux et culturels). Ainsi, leurs personnages enfreignent souvent les règles qui régissent la normalité dominante dans la production cinématographique usuelle pour ressembler à ces héros des romans de James M. Cain, ces « vraies » personnes, ordinaires, plongées dans des histoires criminelles qui les dépassent, habitant une « vraie » Amérique. Les cinéastes

---

<sup>460</sup> V. Amiel et P. Couté, *Formes et obsessions du cinéma américain*, op. cit., p. 150.



donnent enfin la parole à ceux que la société du spectacle préfère laisser en marge (Marge, comme le prénom donné par les Coen à l'héroïne policière de *Fargo* et qui, avec beaucoup d'humour de leur part, se trouve être le personnage le plus « normal » du film !). Pensons, par exemple, aux personnages de gros chez les frères Coen (John Goodman dans *The Big Lebowski* et *Barton Fink*) ou aux gueules cassées chez Quentin Tarantino (Steve Buscemi, acteur que l'on retrouve chez les trois cinéastes – entre autres dans *Reservoir Dogs* et *Fargo* – offre d'ailleurs un bel exemple de cette a-normalité cinématographique). Ces personnages sont tous hors normes, hors des canons de la beauté hollywoodienne et sont en outre souvent victimes d'exclusion ou auto-exclus de la société. Enfermé dans son expérience au Vietnam dont il ne cesse de parler, John Goodman interprète un vétéran coupé du reste du monde dans *The Big Lebowski*. Il est incapable d'aborder une situation sans se référer à son expérience guerrière dont personne d'autre ne se soucie. Lors d'une scène au bowling, après que son adversaire ait franchi la ligne, il se met à hurler, expliquant : « *This is not Nam. This is bowling. There are rules* » avant de sortir un pistolet ! Semblablement, Steve Buscemi est toujours « l'idiot du village », que ce soit dans *Fargo* où il interprète un des deux kidnappeurs, ou dans *Reservoir Dogs* dans lequel le chef des gangsters lui assigne le pseudonyme le plus ridicule de la bande, *Mr. Pink*, ce pour quoi il se sent exclu du reste de son équipe.

Les cinéastes s'attachent également à refuser l'un des paradigmes les plus rassurants et fondamentaux dans l'imaginaire du récit hollywoodien : le *happy end*. Ils n'hésitent jamais à se moquer des scènes de sexe qu'Hollywood savait rendre si élégamment suaves ou, plus récemment, torrides. La scène évoquant les relations sexuelles des deux ravisseurs de *Fargo* est ainsi tournée en ridicule<sup>461</sup>. Un premier

---

<sup>461</sup> *Blood Simple*, pour sa part, évacuera toute trace d'ébats physiques hors-champ à l'inverse de son modèle *The Postman Always Rings Twice* dans lequel la sensualité prenait part entière au récit.

plan de quelques secondes nous montre deux prostituées chevauchant les deux hommes dans une chambre miteuse, tandis que le plan suivant désigne les deux femmes endormies et les deux hommes devant la télévision. Une scène semblable existe dans *Jackie Brown* où Melanie (Bridget Fonda), la petite amie du trafiquant (Samuel L. Jackson), propose de façon fort élégante à l'associé de ce dernier (Robert de Niro) « *wanna fuck ?* » Un carton noir indique alors *3 minutes later* et l'on voit de Niro derrière elle se rhabillant, l'air essoufflé. C'est encore la famille, espace traditionnel de la cinématographie américaine exportable, qui est dynamitée dans ces films où les couples, bien souvent sans enfant, sont plus vrais que nature, empêtrés dans leur quotidien. Dans *Fargo*, l'union entre la policière Marge et son mari, bien que tendre et douce, est, en fait, assez peu sentimentale, évacuant toute notion de passion pour présenter un amour routinier, dans lequel les personnages répriment toute effusion, restant parfois d'une placidité à toute épreuve. Dans *Jackie Brown*, c'est encore un drôle de romantisme qui est exemplifié par le couple formé par Samuel L. Jackson et Bridget Fonda, offrant un bien mauvais modèle pour les jeunes générations. La « famille » dans ces films devient alors communauté, reconstituée par des amis (*The Big Lebowski* où les seuls liens privés sont ceux qui unissent l'équipe de bowling du *Dude*, soit lui-même, Walter le vétéran et Donny, *The Dude* et Walter étant d'ailleurs les seules personnes présentes à l'enterrement de ce dernier) ou des gangsters (*Reservoir Dogs*, *Miller's Crossing*).

L'utilisation du plan fixe participe encore de cette démarche « auteuriste ». Dans *Pulp Fiction*, lorsque Vincent et Jules discutent de massage des pieds devant une porte fermée, le mouvement de leur discussion emplit l'espace, regardé fixement par Quentin Tarantino, laissant alors le film s'éloigner, comme je l'ai montré, de l'esthétique dominante des néo-films noirs de recyclage des années 1990 en demandant un effort de lisibilité au spectateur. Et comme le rappelle Frédéric Astruc :

Le plan fixe – dans *Fargo* – est le moyen choisi par les cinéastes pour montrer une Amérique marginale, loin des images « idéales » du cinéma commercial qui nous vendent encore le rêve américain (ou comment les frères Coen tournent en dérision l'optimisme souvent béat de la production courante).<sup>462</sup>

Décalant les idéologies véhiculées par les productions hollywoodiennes courantes, comme dans le point de vue sur le monde assez vil et cruel proposé par *Fargo*, s'opposant farouchement à la mythologie du bon peuple américain (« *The Land of the Free and the Home of the Brave* », tel que le professe l'hymne du pays), les films des frères Coen et de Quentin Tarantino s'enrichissent d'une dimension plus profonde, leur permettant de « jouer le même rôle que celui des films étrangers de naguère pour le public cultivé des États-Unis.<sup>463</sup> »

#### 4.1.2 L'exploitation d'une mémoire maniériste du genre

Si les frères Coen et Quentin Tarantino fondent leur entreprise cinématographique sur une réutilisation des codes génériques du film noir, ils en convoquent également, de façon significative, la mémoire maniériste. C'est d'ailleurs ici que l'influence de leur personnalité peut être envisagée au regard de l'évolution du genre. En effet, contexte et attentes du public déterminent l'évolution générique. Mais la sémiologie générative demande aussi à ce que soit pris en compte l'apport des auteurs, puisque comme le rappelle Odile Bächler : « le réalisateur de films de genre induit un texte à partir des intentions du genre qui sont celles de son contexte, quitte à

---

<sup>462</sup> F. Astruc, *Le cinéma des frères Coen*, op. cit., p. 42.

<sup>463</sup> T. McCarthy, « Le rêve hollywoodien, dix ans après » dans *Cahiers du cinéma* n° 462, décembre 1992, p. 27.

les transformer s'il le désire.<sup>464</sup> » Le genre peut, en réalité, s'assimiler à une « coquille » qui établit des intentions pragmatiques et à l'intérieur de laquelle le film propose un exemple des conventions constitutives de ce genre. Mais du point de vue du film lui-même, en se situant à l'intérieur de cette « coquille », l'œuvre peut être considérée comme le lieu où l'auteur, par sa subjectivité, son style, prend position par rapport aux conventions du genre.

#### 4.1.2.1 La présence d'une stylisation, condition même du maniérisme

Michèle Garneau, résumant la proposition de Mikhaïl Bakhtine, rappelait : « il y a toujours dans l'histoire des styles une réaction à un style précédent.<sup>465</sup> » En effet :

Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante, tout texte est un tissu nouveau de citations révolues.<sup>466</sup>

Or non seulement les traces du style noir classique sont présentes dans le cinéma des frères Coen et de Quentin Tarantino, mais c'est bel et bien en réaction à cette manière première qu'ils ont développé leur propre façon de faire inédite pour faire évoluer le genre. « *Film noir is here stripped down to its basics... then customized*

---

<sup>464</sup> O. Bächler, « Une dynamique générative » dans *Iris* n° 20, *op. cit.*, p. 47.

<sup>465</sup> M. Garneau, « Minorité et genericité » dans *Iris* n° 20, *op. cit.*, p. 97.

<sup>466</sup> R. Barthes cité par A. Brunn, « Intertextualité » dans *Dictionnaire des Notions*, Paris : Encyclopaedia Universalis, 2005, p. 631.

*with camera style.*<sup>467</sup> » Pour le dire autrement, sans l'esthétique développée par les maîtres du noir, il n'y aurait pas de griffe Tarantino et de griffe Coen.

Il faut également souligner que, comme dans le film noir classique, leur cinéma est marqué par la primauté du style. À l'instar de tout geste maniériste mal compris, cela leur a d'ailleurs valu nombre de critiques. On reproche par exemple souvent aux frères Coen « un goût immodéré pour l'enjolivement plastique et la virtuosité artificielle qui fait ressembler certains de leurs films à de purs *story-boards* filmés<sup>468</sup> » tandis que :

Le cinéma de Tarantino, surtout dans *Pulp Fiction*, pourrait aussi se caractériser par l'acuité et l'irresponsabilité. Une manière d'exacerbation de l'attention du spectateur mais sur des situations sans objet [...]. Cela peut s'appeler un exercice de style mais c'est aussi la même sensation que procure la cocaïne, une ivresse de l'intelligence jusqu'à l'absurde, un sentiment de supériorité détaché de la réalité.<sup>469</sup>

Pourtant, malgré ces remarques, les spectateurs ont été frappés – et bon nombre de critiques parmi eux – par la manière dont ces cinéastes ont choisi de raconter leurs histoires. Par le regard neuf qu'ils ont posé sur des thèmes connus. Par leur style, en somme. Ce style qui se laisse voir et même s'exhibe sans être motivé diégétiquement, comme dans cette scène de *Blood Simple* où la caméra se fait subjective pour se promener le long d'un comptoir de bar ou dans ce générique de *Jackie Brown* où

---

<sup>467</sup> R. Corliss, *Time*, 28 janvier 1985, p. 304, cité par R. B. Palmer, *Joel and Ethan Coen, op. cit.*, p. 32.

<sup>468</sup> V. Malausa, « Sunset barbier » dans *Cahiers du cinéma* n° 562, novembre 2001, p. 82.

<sup>469</sup> T. Jousse, « Les tueurs de l'image » dans *Théories du cinéma, op. cit.*, p. 188. Plus nuancé, D. Polan note également : « *Those who like this film do so because it doesn't seem to have anything to say and renders cinematic experience a pure play. Those who dislike it dislike it for the very same reasons, seeing the deliberate cool superficiality of Pulp Fiction as a symptom of the empty post-modernity of our age* » dans *Pulp Fiction*, Londres : British Film Institute, 2007 [2000], p. 7.

Quentin Tarantino laisse transparaître toute son admiration pour son actrice, Pam Grier, dans un travelling sensuel de plus de trois minutes épousant ses mouvements.

Pour qui veut saisir le mouvement post-maniériste, un détour par la notion de stylisation, et donc par la théorie littéraire, est primordial. Dans le cadre de ses études sur le dialogisme (entendu comme la relation entretenue par un énoncé avec d'autres énoncés), Mikhaïl Bakhtine distinguait quatre phénomènes distincts : la stylisation, la parodie, le dit et le dialogue. Tous, rappelait-il, « ont un trait commun : leur mot a une double orientation – vers l'objet du discours, comme il est de règle, et vers un *autre mot*, vers le *discours* d'autrui.<sup>470</sup> » Les deux dernières catégories nous sont ici peu utiles. Il importe par contre de saisir la distinction entre les deux premières. Installant une relation de polémique ouverte avec le discours d'autrui (puisque dans chacune « l'auteur se sert des paroles mêmes d'autrui pour l'expression de ses propres desseins<sup>471</sup> »), elles supposent également l'établissement d'une distance suffisamment grande avec le style d'autrui pour en saisir la conventionnalité<sup>472</sup>. Mais si la parodie utilise cette distance pour se démarquer par une orientation divergente (qui dénonce en se moquant), la stylisation, elle, est marquée par une orientation convergente, autrement dit une « forme passive et sérieuse de réutilisation.<sup>473</sup> »

---

<sup>470</sup> M. Bakhtine, « Le mot chez Dostoïevski » dans *La poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 257.

<sup>471</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>472</sup> Cette opération de mise à distance, essentielle aux deux processus, a pu parfois être mal interprétée. « Celui qui regarde se met à distance, mais qui garde trop ses distances court deux risques : le Charybde de la froideur et le Scylla du maniérisme », S. Daney, « Paris, Texas. Wim Wenders » dans *Ciné journal. Volume II*, *op. cit.*, p. 165.

<sup>473</sup> M. Garneau, « Minorité et généricité » dans *Iris* n° 20, *op. cit.*, p. 100.

Ainsi,

La stylisation s'exerce dans le sens des tâches que l'auteur s'est assignées, mais en les marquant de convention [...]. La pensée de l'auteur, en pénétrant, en s'installant dans le mot d'autrui, ne s'y heurte pas à la pensée d'autrui, elle l'accompagne en suivant la même direction, se contentant de rendre cette dernière conventionnelle. Il en va tout autrement de la parodie. L'auteur y parle, comme dans la stylisation, par le mot d'autrui, mais introduit une orientation interprétative contraire [...]. L'orientation de l'auteur s'oppose à celle d'autrui alors qu'elle lui est commune dans la stylisation.<sup>474</sup>

Condition même d'un geste maniériste, la stylisation ne doit pas être confondue avec une imitation puisqu'elle implique que l'on continue à percevoir la manière initiale. Elle peut plutôt être envisagée comme une façon de s'approprier un style existant en le personnalisant, mais en le respectant (car elle « prend elle-même ce qu'elle imite au sérieux<sup>475</sup> »), un fusible par lequel il passerait et où il se transformerait sous la patte personnelle de créateurs pour ressortir, à l'autre extrémité, transfiguré mais reconnaissable, comme dans une sorte d'alchimie cinématographique. Comme je l'ai déjà noté, ce processus marquait le geste du film noir classique maniériste. Or, en en recyclant respectueusement la mémoire, les frères Coen et Quentin Tarantino poursuivent ce geste et opèrent, eux aussi, une stylisation, forcément subjective (puisque le style implique une proposition artistique singulière, un « auteurisme ») du genre.

---

<sup>474</sup> M. Bakhtine, « Le mot chez Dostoïevski » dans *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 267 et 268.

<sup>475</sup> *Ibid.*, p. 263.

Dans le cas du post-maniérisme, cette façon de faire passe par une objectivation du genre (une inscription dans la lignée du genre classique qui le met à distance) et par une distanciation ludique. L'objectivation du genre initial est au cœur du geste maniériste qui, au cinéma, s'adresse à notre expérience des images. Ainsi, le film noir classique jouait des images premières du film de gangsters. Les films du second maniérisme, comme *Once Upon A Time in America* de Sergio Leone (1984), pouvaient se lire comme une métaphore du cinéma lui-même, offrant à un certain cinéma classique une déclaration d'amour torturée et sanglante, mais respectueuse. Ce qui importe dans le maniérisme est que personne n'y fait table rase du passé. Au contraire. Le genre classique, base du nouveau discours, n'y est ni jugé ni dénigré, mais aimé. Le cinéma des frères Coen et de Quentin Tarantino s'est, lui aussi, développé sur et grâce à ces images séminales, les respectant toujours en ne les vidant jamais de leur sens. Le cinéma, entendu comme mythe général, a sa place dans leur filmographie. Les images de *Pulp Fiction* où John Travolta et Uma Thurman sont servis par des sosies de Marilyn Monroe ou James Dean dans ce restaurant réplique d'un *diner* des années 1950 ou les hallucinations du *Big Lebowski* convoquant les spectaculaires chorégraphies de Busby Berkeley (et rappelant la mise en scène du rêve surréaliste orchestrée par Salvador Dali dans *Spellbound* d'Alfred Hitchcock en 1945) montrent bien cette intrusion du cinéma lui-même, de son fameux âge d'or, dans ces films contemporains. Mais leur travail sur le film noir, respectant les intentions initiales du genre, est plus précis. Michèle Garneau rappelle à propos des Coen : « sans détruire le genre qu'ils réutilisent, sans lui faire perdre tout son sérieux, les cinéastes stylisent au maximum, c'est-à-dire qu'ils nous font prendre conscience de la conventionalité des procédés inhérents au modèle.<sup>476</sup> » Vincent Amiel et Pascal Couté renchérissent : « en utilisant le genre, ils le montrent du doigt, ne cherchant pas tant à en modifier les valeurs de l'intérieur qu'à les désigner en les épurant, les

---

<sup>476</sup> M. Garneau, « Minorité et généricité » dans *Iris* n° 20, *op. cit.*, p. 100.



stylisant, parfois jusqu'à la caricature.<sup>477</sup> » Je m'oppose à l'utilisation du terme caricature dans ce cas qui ne rend pas justice à la réelle déférence avec laquelle les cinéastes traitent le film noir classique. Même détournés de façon ludique, les codes génériques qu'ils évoquent par touches significatives ne sont jamais ridiculisés. Car ce qui peut s'apparenter à une satire dans leurs films prend bien davantage comme objet les travers de nos sociétés, comme la bêtise profonde de ceux qui n'ont que la télévision comme horizon culturel, que l'on pense au trafiquant, à sa petite amie et à son associé dans *Jackie Brown* ou aux deux kidnappeurs de *Fargo*.

De façon plus précise, les Coen et Tarantino réactivent également les principales figures de l'art maniériste. La répétition, en premier lieu, se concrétise par exemple dans *Pulp Fiction*. Avec beaucoup de roublardise de la part du cinéaste, ce film s'ouvre et se termine en effet au même endroit, un restaurant que deux brigands sans envergure s'apprêtent à braquer, le point de vue se déplaçant simplement de quelques tables. Une des premières images du film présente d'ailleurs les deux truands en train de discuter mais permet déjà d'apercevoir, de dos en arrière-plan, Vincent Vega qui sera le personnage principal de la dernière séquence. Dans *Jackie Brown*, le procédé est rendu encore plus explicite – rappelant la scène du hold-up répétée plusieurs fois dans *The Killing* de Stanley Kubrick (1956) –, puisque la même scène (dans un centre commercial et plus particulièrement une cabine d'essayage) est répétée trois fois, filmée sous différents angles, chacune correspondant au récit particulier de chaque personnage prenant part à la séquence. En décomposant ainsi l'action pour mieux en saisir l'essence, cette figure montre que la réalité peut toujours être différente selon le point de vue que l'on choisit pour l'observer et qu'il n'existe donc pas de vérité unique et transcendante. Notons encore la répétition de personnages d'un film à l'autre, comme dans *Reservoir Dogs* et *Pulp Fiction* où Harvey Keitel

---

<sup>477</sup> V. Amiel & P. Couté, *Formes et obsessions du cinéma américain*, op. cit., p. 25.

prend deux fois les traits du même « nettoyeur » et où les mêmes noms de personnages sont réutilisés (dans le premier, Michael Madsen s'appelle Vic Vega, dans le second, John Travolta prend le nom de Vincent Vega).

L'une des autres figures majeures du maniérisme est l'effet de trompe-l'œil. Les mensonges, dissimulations, revirement de situations étaient en effet le lot quotidien des héros du film noir, mais également de son spectateur. Ainsi, dans *Laura* (Otto Preminger, 1944), la voix-off ouvrant le film et relatant les pensées de Mr. Lydecker devenait *in* en une fraction de seconde, comme si sa phrase hors diégèse se continuait dans la diégèse et laissait donc croire qu'il s'exprimait dans la pièce d'à côté, en attendant qu'un détective arrive. Le même procédé est réutilisé dans *Barton Fink* qui s'ouvre sur les voix-off de deux personnages en train de parler. Or, après quelques secondes, l'on réalise que ces voix sont en train de se produire sur une scène de théâtre pendant la représentation d'une pièce écrite par Barton. Dans *Blood Simple*, c'est Visser qui truque une photo de Ray et Abby pour faire croire à leurs morts tandis que dans *Fargo*, l'héroïne policière n'arrive qu'après un tiers de film, inversant le procédé en trompe-l'œil utilisé par Alfred Hitchcock dans *Psycho* en 1960 qui nous faisait suivre pendant son premier tiers une femme que l'on imaginait être le personnage principal avant de la faire assassiner. Avec la même astuce, les cartons annonçant les titres des différentes histoires de *Pulp Fiction* (*Vincent Vega and Marsellus Wallace' Wife*, *The Gold Watch* et *The Bonnie Situation*) ne correspondent pas aux images que le cinéaste choisit de nous montrer ensuite. Dans ce dernier film, c'est d'ailleurs aussi le temps qui est étiré, déformé dans la plupart des scènes dialoguées dont la longueur excède toute nécessité diégétique. Or, toutes ces figures respectent bel et bien la visée du maniérisme initial, soit souligner une angoisse inquiétante, inhérente au geste créateur, puisqu'en usant du trompe-l'œil ou de la

répétition, les cinéastes soulignent la confusion d'un monde nouveau dans lequel il est difficile de trouver sa place et dans lequel aucun repère n'est stable.

Une fois cette posture maniériste établie, les choses n'en restent pas là. Les frères Coen et Quentin Tarantino auraient pu se contenter d'une voie parodique plus facile supposant « un exercice de virtuosité purement formel où le Moi personnel n'est en principe nullement engagé<sup>478</sup> », ou encore d'une simple re-crédation néo-classique. C'est plutôt en développant leur propre manière, mettant à distance de façon ludique les formes et figures du genre classique, qu'ils lui donnent une nouvelle consistance, sans jamais annihiler le style initial.

Roland Barthes pouvait affirmer :

La forme bâtarde de la culture de masse est la répétition honteuse : on répète les contenus, les schèmes idéologiques, le gommage des contradictions, mais on varie les formes superficielles : toujours des livres, des émissions, des films nouveaux, des faits-divers, mais toujours le même sens.<sup>479</sup>

De manière tout à fait différente, le processus de répétition dans lequel ils font entrer le genre vise plutôt à lui donner un sens nouveau. Les voix ne s'y affrontent pas, puisque les styles des frères Coen et de Quentin Tarantino s'y nourrissent du style noir pour le faire revivre. Ainsi, la réappropriation directe des thèmes et de l'esthétique classiques dans *The Man Who Wasn't There* (tourné dans un superbe noir et blanc) et dans *Miller's Crossing* (plongeant dans le milieu de la pègre en pleine

---

<sup>478</sup> G. Belzane, « Parodie » dans *Dictionnaire des Notions*, op. cit., p. 865.

<sup>479</sup> R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris : Editions Le Seuil, 1973, p. 58.

Prohibition) ne leur rend pas un simple hommage nostalgique, mais permet plutôt à ces films de fonctionner comme de véritables films noirs dépassant la simple référentialité. Leurs intrigues sont en effet suffisamment complexes et bien menées pour qu'un spectateur sans connaissance du film noir y prenne un vrai plaisir, simple, sans conscience de voir un film s'inscrivant dans une historicité. La convocation du genre n'y est en outre pas pure, mais troublée par une distanciation ludique, ce qui éloigne toute tentation d'hommage funèbre. Dans *Fargo*, la mise en scène quasi abstraite exploitant les tonalités glacées de l'hiver du Minnesota ou les couleurs beiges des intérieurs participe, par exemple, de cette stylisation. Décalant les principes de mise en scène traditionnels, elle réactive néanmoins l'impression d'angoisse et de paranoïa du genre initial, par l'utilisation de grandes profondeurs de champ soulignant l'immensité du paysage dans lequel un appel à l'aide aura bien du mal à être entendu. L'humour présent dans ces films ne vise jamais à se moquer des conventions utilisées, mais naît, au contraire, du commentaire sur les formes et figures, de la relecture du cinéma et de son histoire. En mettant à nu les codes génériques, les cinéastes ne cherchent pas à les vider de leur sens, mais à les exhiber tout en respectant leur signification profonde. Comme le dit malicieusement Iannis Katsahnias, dans ces films, « les frères Coen font porter au genre le chapeau de leur singularité.<sup>480</sup> »

La mémoire, chez les frères Coen et Quentin Tarantino, ne sert alors pas de vivier où pêcher quelque matière à clins d'oeil, mais agit au contraire comme un moteur puissant les inscrivant définitivement dans un rapport historique à leur média :

---

<sup>480</sup> I. Katsahnias, « Le coup du chapeau » dans *Le goût de l'Amérique*, op. cit., p. 240.

L'histoire du cinéma vaut alors comme modèle et comme miroir, si bien que de tels films n'instaurent que la distance de la réflexivité, celle par laquelle le Même (le cinéma classique) ne cesse de se retrouver dans l'Autre (le cinéma contemporain). C'est un cinéma qui joue de la différence que pour mettre en place des ressemblances.<sup>481</sup>

Cette dimension historique, absolument essentielle, conduit alors à penser un enjeu encore plus fondamental du geste (post-) maniériste : celui du statut de l'image elle-même.

#### 4.1.2.2 Enjeux maniéristes et post-maniéristes

*Après plus de cent ans d'art cinématographique, faire preuve de modernité pour un auteur de film, fut-il d'un genre en particulier, « c'est connaître vraiment ce qu'on ne peut pas recommencer ».*<sup>482</sup>

Sachant que « la tradition cinéphilique dominante accorde une importance presque métaphysique à la vérité de l'enregistrement et à l'enregistrement de la vérité<sup>483</sup> », qu'arrive-t-il lorsqu'une image superpose à cette volonté de capter le vrai une façon de se faire miroir d'autres images ? Quel est alors l'enjeu de la représentation artistique ? Que se passe-t-il lorsqu'une image se construit également par rapport à elle-même, par rapport à son histoire ? Que devient son rapport au réel ?

---

<sup>481</sup> V. Amiel et P. Couté, *Formes et obsessions du cinéma américain*, op. cit., p. 54.

<sup>482</sup> Y. Deschamps dans « L'auteur de film, cet écho de cinéma » dans *Iris* n° 28, op. cit., p. 76 et R. Barthes, « De l'œuvre au texte » dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris : Seuil, 1984, p. 79, cité dans *Ibid.*

<sup>483</sup> S. Daney, *Le salaire du zappeur*, Paris : Ramsay, 1988, p. 192-193, cité par L. Jullier, *L'écran post-moderne*, op. cit., p. 39.

Le cinéma (post-) maniériste est un cinéma réflexif qui prend son histoire comme toile de fond. Or, ce cinéma qui se sait et s'assume cinéma (pour l'exemple, *Reservoir Dogs* est construit comme *Rashômon* – Akira Kurosawa, 1950 –, à partir de la succession du récit subjectif de chaque gangster du braquage qu'ils viennent de commettre) pose de nouvelles questions à la nature même de l'image cinématographique. Des questions que l'art maniériste posait en réalité déjà à l'image picturale, mais que le contexte contemporain dans lequel tout – ou presque – est devenu image, rend encore davantage complexes.

L'image de cinéma, tirant de sa source photographique une objectivité indéniable, est, depuis longtemps considérée, notamment grâce aux théories baziniennes, comme révélant l'essence du réel. « Chaque image est belle, non parce qu'elle est belle en soi... mais parce qu'elle est la splendeur du vrai<sup>484</sup> » s'amusait à dire Jean-Luc Godard. Grâce à cette conception, le cinéma est envisagé comme un outil puissant de témoignage, dont la force de document ne peut être mise en doute. Le néo-réalisme italien, le cinéma-vérité québécois ou la Nouvelle Vague française se sont érigés sur ces bases. Résumant la position d'André Bazin, Antoine de Baecque affirmait ainsi : « l'art du cinéma consiste au contraire à se nier lui-même en tant qu'art, à se rapprocher le plus près possible du réel car, là, dans la proximité du réel, réside l'esprit, se tient une vérité.<sup>485</sup> » Michel Mourlet complétait : « Un œil de verre, une mémoire de bromure d'argent donnèrent à l'artiste la possibilité de recréer le monde à partir de ce qu'il est, donc de fournir à la beauté les armes les plus aiguës du vrai.<sup>486</sup> » Ces propositions sont, encore aujourd'hui, au cœur des théories cinématographiques, laissant de côté – pour ne pas dire déconsidérant – un cinéma

---

<sup>484</sup> J.-L. Godard, « India », *Cahiers du cinéma* n° 96, juin 1959, cité par F. Casetti, *Les théories du cinéma depuis 1945*, op. cit., p. 25.

<sup>485</sup> A. de Baecque, *La cinéphilie*, op. cit., p. 59.

<sup>486</sup> M. Mourlet, « Sur un art ignoré » dans *Cahiers du cinéma*, août 1959, cité dans *Ibid.*, p. 215.

plus imaginaire et plus construit trouvant ses racines dans les films de Méliès et ne visant plus tant à restituer le réel qu'à échafauder un réel imaginé en offrant à son spectateur un voyage dans un ailleurs fabuleux. L'image post-maniériste se situe, pour sa part, dans une autre catégorie que cette image fabuleuse et que cette image témoignage. Car, tout en cherchant à offrir une représentation très réaliste, notamment de l'Amérique, elle ne cherche ni à construire un réel donné, ni à exacerber son rapport au réel. Elle se permet plutôt de prendre ses distances par rapport au réel pour se promener sur un chemin déjà balisé par d'autres images. Elle existe, entre autres, parce que d'autres images ont existé avant elle. Sous les assauts du maniérisme et par extension du post-maniérisme, c'est bien toute l'idée de représentation du réalisme par l'image qui doit être repensée.

L'image (post-) maniériste n'instaure donc plus seulement un rapport direct avec le réel, mais aussi avec le cinéma lui-même. Et c'est bien là que sa spécificité doit être cherchée. Pour certains, comme Serge Daney, ce changement de perspective témoigne d'une dégradation : à cause de l'invasion des images publicitaires et de télévision, « l'image de cinéma conserve son mythe, son prestige, mais elle a cessé de témoigner ou d'être le premier spectacle du monde.<sup>487</sup> » Thierry Jousse ira même plus loin en qualifiant Tarantino de « tueur de l'image [en ce qu'il appartient à la] culture jeune qui repose sur un immense réservoir d'images, de signes, de fétiches, d'objets à disposition de tout un chacun.<sup>488</sup> » En somme, pour ses détracteurs, cette image aurait délaissé le réel pour se replier sur elle-même, devenir autosuffisante, et, ainsi transformée en miroir d'autres images, ne viserait qu'à nous duper et nous manipuler. Pour autant, peut-on affirmer que l'image (post-) maniériste qui se sait et se pense

---

<sup>487</sup> C'est ainsi qu'A. de Baeque explique la position de S. Daney dans *La cinéphilie*, *op. cit.*, p. 374.

<sup>488</sup> T. Jousse, « Les tueurs de l'image » dans *Théories du cinéma*, *op. cit.*, p. 185.

cinéma est devenue moins vraie ? Rien n'est moins sûr. Car, au-delà de sa nature réflexive, elle n'hésite pas à incorporer – et j'y reviendrai – l'influence de la télévision et de la vidéo ou plus trivialement le banal, le quotidien, l'anecdotique. Grâce à cela, le rapport au monde des films post-maniéristes ne devient-il pas, au contraire, encore plus concret ? Ce que l'on reproche à ces nouvelles images ne tient donc peut-être pas tant à leur nature qu'à la nouvelle nature du monde qu'elles reflètent.

Car ce nouveau monde reflété est un monde d'images. Le réel n'est presque plus fondé que sur elles aujourd'hui. C'est bien ce que l'image devenue (post-) maniériste montre. Et davantage même. En utilisant la stylisation, elle révèle en effet quelque chose qui serait directement de l'ordre de l'essence du cinéma. Dans cette perspective, la mention « *This is a true story. The events depicted in this film took place in Minnesota in 1987. At the request of the survivors, the names have been changed. Out of respect for the dead, the rest has been told exactly as it occurred* » ouvrant *Fargo* devient magnifique de double sens. Ce film se fonde sur un fait-divers dont, il faut l'avouer, l'on n'aurait pu entendre parler sans le film, ce qui ne permet pas de l'admettre comme entièrement vrai et laisse donc planer un agréable doute. La vérité de l'histoire racontée ne tient plus que parce qu'elle est racontée au cinéma. Ou pour le dire autrement, la seule vérité, c'est celle du cinéma. Cette image véritablement « de » cinéma conduit alors à penser le cinéma non plus seulement par rapport au réel, au monde, mais aussi par rapport à lui-même. « J'ai le sentiment qu'un cinéaste d'aujourd'hui doit absolument s'interroger sur les images et ne pas se contenter d'en faire. C'est la condition de réussite d'un film » disait Abbas Kiarostami<sup>489</sup>.

---

<sup>489</sup> A. Kiarostami cité par M. Boujut dans *La promenade d'un critique*, op. cit., p. 71.



Dans ce contexte, l'image (post-) maniériste ne devient que plus essentielle. En incorporant à sa façon de produire du réel une réflexion sur sa propre histoire, ne pourrait-on pas en effet la voir comme un geste de renouveau, une façon de puiser dans son propre art les forces et idées nouvelles propres à le revivifier ? Ne pourrait-on comprendre cette image-image, cette véritable re-présentation, comme un travail stylistique sur ses propres images et figures pour les faire revivre et devenir alors, peut-être plus que jamais, cinématographique ? En apposant au genre une personnalité singulière, « auteuriale », les frères Coen et Quentin Tarantino manifestent en effet une volonté réelle de le revitaliser dans un geste jubilatoire : celui de « faire du cinéma ». Véronique Campan rappelle :

L'enjeu (du geste maniériste) n'est pas seulement de retravailler un motif magistral avec une surenchère formelle dont l'insistance même trahit le désir d'appropriation, mais de trouver du plaisir à interpréter ce motif, comme un instrumentiste qui interprète une partition ou plus exactement comme un compositeur qui en propose une *étude*.<sup>490</sup>

Mais dans cette jubilation du cinéma qui se prend lui-même comme légende, comme mythologie (et quoi de plus mythique que le genre !) et qui développe un geste réflexif, peut aussi se lire ce triste constat : en perte de réel, le cinéma ne peut plus se penser que par rapport à lui-même et à son passé. Voilà ce qui se niche au creux des images des frères Coen et de Quentin Tarantino : une étude du film noir, chacune incluant une relecture des thèmes et motifs magistraux et proposant, par leur entreprise de stylisation, un commentaire sur ceux-ci. Et pourquoi ce besoin de s'interroger sur l'état du film noir classique ? Parce que ces cinéastes, se plaçant dans un rapport historique à leur art, savent le genre, tel que le cinéma classique le concevait, en crise.

---

<sup>490</sup> V. Campan, « Le principe d'anamorphose » dans *La Licorne* n° 66, *op. cit.*, p. 37-38.

Le contexte dans lequel baigne le cinéma dans les années 1980 et 1990 est en effet assez difficile. Après l'excitation du Nouvel Hollywood où de jeunes cinéastes issus de la contre-culture reflétaient des valeurs décalées par rapport aux normes morales traditionnelles américaines, le cinéma américain connaît une période trouble. Les ambitions des jeunes auteurs deviennent démesurées (comme celles de Francis Ford Coppola et son studio Zoetrope, ou celles de Michael Cimino réputé pour ses exigences budgétaires faramineuses), mais les résultats de leurs films ne se traduisent pas en termes de box-office. Les grands studios, rachetés depuis les années 1970 par des entreprises non spécialisées en cinéma, décident de ne plus les soutenir au profit de nouveaux cinéastes offrant, eux, de grands spectacles rentables comme *Star Wars* (George Lucas, 1977) et *Raiders of the Lost Ark* (Steven Spielberg, 1981) ou exaltant le mythe du rêve américain et son « tout est possible » (*Rocky*, John G. Avildsen, 1976). Notons aussi que l'élection, en 1980, de Ronald Reagan contribue encore à l'établissement d'un climat moral où toute contestation de l'unité et de la force de la nation, même artistique, est vue comme une entrave aux efforts patriotiques pour gagner la Guerre Froide. Dans ce contexte, faire des films devient un acte motivé par le désir de faire du profit (c'est le moment où se développent le marketing cinématographique et le *merchandising*). Rien d'étonnant à ce que pèse sur les cinéastes de cette génération cette terrible question : comment continuer à faire du cinéma alors que tout a été dit, et de façon magnifique ? Comment avoir encore quelque chose à dire ? Et surtout pourquoi continuer ?

L'expression d'une réaction à une crise est une des conditions du (post-) maniérisme. Daniel Arasse expliquait : « le jeu cinématographique sur le cinéma lui-même correspond à la mise en doute de la validité objective de la représentation, à ce

moment on a affaire à une virtuosité “maniériste”, et non purement formelle.<sup>491</sup> » Cette crise peut être comprise comme celle de l’image perdue, parfaite, celle qu’au fil de leurs films les cinéastes cherchent, hantés par ce fantôme d’un passé probablement idéalisé. Les films (post-) maniéristes supposent un « déjà-vu », mais que l’on réinterprète en ayant conscience d’une perfection déjà atteinte. Pourtant, cette angoisse de l’image parfaite, passée, idéalisée n’est pas synonyme de paralysie, bien au contraire. C’est en elle que les créateurs vont chercher le moteur d’un véritable renouvellement de l’image. Une des forces du (post-) maniérisme est de savoir montrer sa réaction à une crise sans toutefois se crispier sur cet état pesant. Comme le rappelle joliment Antoine de Baecque :

Le cinéma est à la fois un vieillard au chevet duquel on ne cesse de se pencher et un jeune homme qui tire une force nouvelle de la conscience de sa propre fragilité, sentiment très intime que le médium a touché à l’instant même où on lui prédisait une mort prochaine.<sup>492</sup>

Une poignée de réalisateurs, parmi lesquels les frères Coen et Quentin Tarantino, voient en effet dans ces conditions complexes un terreau extraordinaire sur lequel replanter les graines du cinéma. Leur entreprise est paradoxalement une réussite puisque le climat est également favorable au développement du cinéma indépendant : les petites salles de répertoire se multiplient, tout comme les chaînes de télévision câblées, réseaux qu’il faut sans cesse fournir. Or, pour ces cinéastes indépendants, contrairement aux protégés des studios, l’important n’est pas tant de faire revivre la dimension spectaculaire des grandes productions hollywoodiennes classiques, mais plutôt de questionner la dimension réflexive qu’implique le geste créateur. Pour s’inscrire dans une tradition et lui réinsuffler un caractère sérieux, il leur faut

---

<sup>491</sup> D. Arasse, dans *Simulacres* n° 2, hiver 2000, cité par D. Mellier, « Degrés de la citation, maniérisme et référence » dans *La Licorne* n° 66, *op. cit.*, p. 29.

<sup>492</sup> A. de Baecque & T. Jousse, *Le retour du cinéma*, *op. cit.*, p. 8.

s'interroger sur les nouvelles images qu'ils créent, mais également sur celles qui les ont précédées. Yannick Dahan résume assez bien cette attitude :

Ils [les frères Coen] font appel à la culture cinématographique en détournant des films de genre, qui s'inscrivent dans un rapport constant à la mémoire : mémoire de l'œil avec l'emploi de l'imagerie hollywoodienne, mémoire des protagonistes, antiéros cloîtrés dans des contextes ethniques ou sociaux, mémoire de l'Histoire enfin, confrontant la modernité à la construction identitaire de l'Amérique. L'originalité des Coen est de poser, à travers l'étude d'individus prisonniers du social et de l'idéologie anesthésiante du consumérisme, le problème de l'impasse intellectuelle du cinéma hollywoodien.<sup>493</sup>

Les films post-maniéristes ne se contentent pas de soulever cette question ; ils la confrontent (pour ne pas dire l'affrontent), témoignant en outre d'une formidable confiance dans les ressources du cinéma. Car chacun de ces films est aussi une déclaration d'amour au cinéma, art qui se fait périodiquement des frayeurs en traversant de véritables crises, mais art paradoxalement inépuisable aux yeux de ces cinéastes. Et si leur commentaire sur l'état du genre se fait par le truchement d'une stylisation ludique, apparaissant à certains légère et décalée, leur réponse à cette crise est, pour sa part, très sérieuse.

Tarantino profite des situations où il intègre ses personnages pour élaborer parallèlement rien de moins qu'une réflexion sur l'idée même de mise en scène. Le spectateur peut donc se satisfaire du déroulement fictionnel de surface et/ou se nourrir des interrogations que fait naître le film sur son propre processus de création.<sup>494</sup>

---

<sup>493</sup> Y. Dahan, « Du rêve à la réalité. Les films des frères Coen » dans *Positif* n° 447, *op. cit.*, p. 14.

<sup>494</sup> O. de Bruyn, « Orange sanguine » dans *L'amour du cinéma. 50 ans de la revue Positif*, *op. cit.*, p. 456.

Pour prendre un exemple, les héros de *Pulp Fiction* sont des êtres incompetents, pour ne pas dire idiots. Ainsi, Vincent Vega, lors de sa première rencontre avec la femme de son patron, Mia, ne se rend pas compte qu'elle lui vole un sachet d'héroïne. Pendant que cette dernière part se droguer, il se fait à lui-même un sermon sur la loyauté, ne réalisant pas une seconde ce qui se passe dans la pièce voisine. Dans *Fargo*, la déformation maniériste peut encore s'observer dans les accents prononcés des personnages malchanceux. Ces accents qui se laissent entendre agissent presque comme artifices. Mais ces deux exemples, *a priori* comiques et fantaisistes, peuvent également s'interpréter comme illustrant des intrusions de la bêtise ordinaire, du quotidien, de la vie non mythifiée dans le cadre générique du noir. Nous pouvons alors penser que c'est bien le cinéma lui-même qui dévoile sa crise dans ces films semblant nous dire : puisque les antihéros d'autrefois, mythifiés par le temps, n'ont pas « réussi », puisqu'ils ne peuvent plus aujourd'hui apparaître à l'écran dans leur version originale sans prendre le risque d'être dépassés, et surtout puisqu'ils ont été si parfaits, si idéalement définis (puisque donc rien ne leur manquait), substituons-leur les « héros » du quotidien, de la campagne, les marginaux. La voix-off ouvrant *The Big Lebowski* n'hésite d'ailleurs pas à poser directement cette question : « *I won't say a heer-o cause what's a hee-ro ?* ». Après tout, pourquoi ces habitués oubliés ne seraient-ils pas capables, eux aussi, de faire leur cinéma, à leur manière ?

Pas une once d'héroïsme dans ses mafieux de carnaval, tous égaux devant la grande trouille, comme si, le film de gangster et ses figures solennelles étant à l'époque mort et enterré, seuls restaient les seconds couteaux, les minables hommes de main, les ratés bavards imitant les durs de cinéma.<sup>495</sup>

---

<sup>495</sup> Y. Gaillard, « Quentin Tarantino : A God Amongst Filmmakers », <http://www.objectif-cinema.com/analyses/183.php>, page consultée le 20 janvier 2005.

Si l'angoisse d'arriver « après » n'est plus mise au premier plan, n'est plus aussi frontale que dans les films à proprement parler maniéristes, les œuvres post-maniéristes charrient elles aussi de profonds et anxieux questionnements sur le cinéma. Ainsi, par le biais de la photographie bleue glacée de *Fargo* ou l'usage récurrent du plan fixe chez Quentin Tarantino, ces films sont traversés par un sentiment de fixité, de perte, de paralysie. Mais de cette angoisse, les cinéastes nous disent également, au travers de scènes absurdes, de personnages loufoques ou de décalages inédits, mieux vaut en rire qu'en pleurer. Comme chez Alfred Hitchcock, c'est à un jeu assez pervers de juxtaposition de comique et de tragique qu'ils nous convient. Il faut dire ici que l'angoisse pure, l'effroi, la panique ont su trouver, dans les années 1980 et 1990, d'autres terrains d'expression cinématographique, comme les films d'horreur et d'épouvante.

Par rapport à l'effroi que distillent ces films, la misère semble soudain presque aimable, tolérable, bref, supportable. Par ses moyens brutaux et cependant poétiques, le cinéma d'épouvante va canaliser l'angoisse et l'égarement des spectateurs. Il va les dévier, les attirer à lui, les laisser exploser dans des cris de terreur pour finalement les dompter grâce à l'inévitable *happy end* et à la comparaison avec une réalité ambiante qui, quoique difficile, ne sera jamais aussi terrifiante que l'imaginaire de ces cauchemars filmés.<sup>496</sup>

On pense encore aux grands films-catastrophes des années 1970 :

Soudain, trois certitudes, trois piliers de la puissance américaine étaient ébranlés : l'omnipotence de l'*Armée*, l'exemplarité du *Président* et l'invulnérabilité du *Dollar*. L'effet cumulé et diffus de ces fractures successives trouve à l'écran une illustration naïve et primitive dans des fictions d'un genre nouveau : les *films-catastrophes*.<sup>497</sup>

---

<sup>496</sup> I. Ramonet, *Propagandes silencieuses*, op. cit., p. 101-102.

<sup>497</sup> *Ibid.*, p. 105.

Donnant ainsi à son terreau référentiel une réelle valeur, le film noir post-maniériste parvient également à redevenir un jeu, comme l'était son lointain ancêtre, le roman à énigmes. Cette fois, pourtant, le jeu n'est plus uniquement imbriqué dans la diégèse elle-même<sup>498</sup>. Il implique la propre cinéphilie des spectateurs, leur propre mémoire des images, leur propre connaissance du genre. Ce faisant, ces films ajoutent un nouveau plaisir de visionnement, invitant leurs spectateurs à se mesurer à la culture cinéphilique des réalisateurs dans une sorte de combat au second degré des plus plaisants. « La conscience du genre se transforme en mémoire du genre et l'investissement du spectateur dans le film oscille entre premier et second degré.<sup>499</sup> » Réinstallant une véritable complicité avec ses spectateurs, ces films, comme le rappelle Nicolas Saada à propos des frères Coen, font également acte de nouveauté par cette façon « d'utiliser la cinéphilie et le plaisir du cinéma comme un nouvel élément de manipulation du spectateur.<sup>500</sup> »

En travaillant ainsi leurs images, en les laissant révéler tout à la fois l'existence d'une crise et d'une réaction active à cette crise, par cette façon de redorer le blason d'un cinéma populaire nivelant par le haut la culture spectatorielle et cette façon, enfin, d'envisager le cinéma comme un art pur et simple, les frères Coen et Quentin Tarantino dévoilent encore un des enjeux forts du post-maniérisme : l'inscription dans un rapport à l'historicité du médium cinéma. Le geste maniériste pictural impliquait cette nouvelle philosophie : le peintre n'était plus un instrument au service de la nature divine devant se conformer à des canons de représentation idéaux, mais devenait plutôt un analyste de l'art, interrogeant la représentation pour l'amener ailleurs. Le cinéma post-maniériste poursuit cette idée : le but du film n'est pas de

---

<sup>498</sup> Bien qu'un film comme *Pulp Fiction* y invite également par son dispositif narratif enchevêtré dont il s'agit de démêler les fils.

<sup>499</sup> R. Moine, *Les genres du cinéma*, op. cit., p. 107.

<sup>500</sup> N. Saada, « *Barton Fink* » dans *Cahiers du cinéma* n° 445, juin 1991, p. 29.

placer le cinéaste en son cœur pour mettre en valeur son génie, mais exprime plutôt une idée de cinéma au service de laquelle il se place. Il n'apparaît plus comme une singularité démiurgique et unique, outrepassant d'une certaine façon son film, mais comme une personnalité artistique assumant et respectant son histoire cinéphilique en apposant à l'intérieur même des conventions génériques un nouveau regard, un style. Il n'est plus un être supérieur, presque sacré, à la transcendance totale, dont seule l'originalité compterait (dire ce qui n'a jamais été dit et être reconnu aux yeux du monde comme « le premier »), mais un artiste conscient du caractère essentiel de son rapport à ce qui l'entoure. La question de « l'auteurisme » a longtemps été dissociée de celle des genres, souvent relégués à l'expression d'une sorte de sous culture facile et commerciale. Mais les films post-maniéristes rappellent cette évidence : « les films d'auteurs ne sortent pas tout armés de la tête d'un artiste jupitérien situé au-dessus ou à l'écart des modes de production, des conventions esthétiques, stylistiques, culturelles, cinématographiques et, plus particulièrement, génériques.<sup>501</sup> » Or, pour développer cette idée de cinéma, l'histoire du médium n'est pas, ne peut pas, être un *self help* dans lequel on puise pour générer quelques allusions et clins d'œil. Pour que cette idée soit sérieuse et cohérente, les cinéastes doivent avoir une vraie conscience du passé. Cette conscience travaille les films des frères Coen et de Quentin Tarantino. Par leur réutilisation respectueuse des codes du film noir classique, bien sûr, mais également parce que leur style fait de distanciation ludique ne vit pas de façon autonome et n'existe que par le dialogue qu'il entretient constamment avec le style initial du film noir. C'est encore une fois par un recours aux théories de Mikhaïl Bakhtine que l'on peut expliquer ce mécanisme :

---

<sup>501</sup> R. Moine, *Les genres du cinéma, op. cit.*, p. 92.



Les relations avec le discours et l'énoncé d'autrui font partie des impératifs du style. Le style comprend, organiquement, la corrélation de ses éléments propres avec ceux du contexte « étranger ». La politique intérieure du style (concomitance des éléments) est infléchie par sa politique extérieure (relation au discours d'autrui). Le discours vit, dirait-on, aux confins de son contexte et de celui d'autrui.<sup>502</sup>

Cette relation séminale au film noir permet aux cinéastes de faire fonctionner leur attitude post-maniériste.

#### 4.2 Paradigmes du post-maniérisme

Une fois le processus de stylisation amorcé par le biais d'une distanciation, s'apparentant à une forme de démythologisation puisque visant à dévider la bobine des mythes du film noir, à les mettre à plat, les frères Coen et Quentin Tarantino entreprennent de re-mythologiser ces derniers en les exhibant et en les faisant revivre d'une nouvelle façon tout en réamorçant les intentions initiales du genre. Évidemment, ce double processus coexiste dans les films et n'apparaît pas de façon aussi scindée, au même titre qu'il ne se manifeste pas exactement de la même manière dans chacun d'eux. Chacun peut néanmoins être choisi pour exemplifier un des paradigmes d'opération de cette re-mythologisation post-maniériste. Dans un premier temps, je détaillerai donc le fonctionnement du recours à l'hybridation de ces œuvres, avant de m'intéresser aux différentes formes de distanciation ludique choisies, qu'elles soient thématiques ou formelles.

---

<sup>502</sup> M. Bakhtine, « Du discours romanesque » dans *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 106.

#### 4.2.1 L'hybridation

C'est avec beaucoup d'inventivité que les Coen et Tarantino font revivre le film noir de façon impure en y incorporant des éléments provenant d'autres genres, comme le fantastique, le *gore* ou le western. Cette hybridation leur a, entre autres, permis de singulariser leur style. Frédéric Astruc a ainsi pu évoquer la spécificité des films des frères Coen par le principe de la « fusion des genres, avec à chaque fois un genre dominant qui permet de catégoriser le film et un genre "greffé".<sup>503</sup> » Il cite en exemple :

-*Blood Simple* : film noir (genre dominant)/film fantastique (genre greffé).

-*Barton Fink* :

\*Première moitié : comédie/film noir.

\*Deuxième moitié : film noir/comédie.

-*Fargo* : film noir/comédie.

-*The Big Lebowski* : comédie/film noir.

Cette dose d'intertextualité insufflée aux films et qui ne met jamais leur catégorisation noire en péril est, à n'en pas douter, le fruit d'une influence de la télévision. Raphaëlle Moine rappelle que « les changements dans la "formation" des cinéastes [...] leur donnent une familiarité avec les formes historiques et génériques du cinéma, qui se traduit en citations, hommages ou détournements de genres.<sup>504</sup> » Or, ni les frères Coen, ni Quentin Tarantino ne sauraient nier l'importance de la

---

<sup>503</sup> F. Astruc, *Le cinéma des frères Coen*, op. cit., p. 162.

<sup>504</sup> R. Moine, *Les genres au cinéma*, op. cit., p. 109.

« petite lucarne » et de son addendum, le magnétoscope, dans leur apprentissage du cinéma. Tarantino (dont la formation principale vient des heures qu'il passa à travailler dans un vidéoclub) le reconnaît sans difficulté et c'est le même genre d'apprentissage que connurent les Coen, selon une anecdote relatée par Robert Barton Palmer :

*The brothers, they have often confessed, found growing up in the American heartland boring. They spent much of their time watching television, particularly old movies, which became something of a passion, inspiring them to produce their own « remakes » with a neighbor who shared the expense of buying a used camera.*<sup>505</sup>

Ici jouent évidemment la personnalité, la subjectivité des auteurs. Leurs goûts, leurs inclinaisons culturelles ont marqué la forme future de leurs films. Mais plutôt qu'un catalogue de leurs références, il importe surtout de noter qu'ils s'inscrivent dans la lignée des *movie brats*, ces cinéastes des années 1970 et 1980, ayant appris leur métier « sur le tas », en fréquentant plus assidûment les salles de cinéma que les bancs d'école. Brigitte Gauthier propose d'ailleurs d'appeler cette génération de cinéastes, nourris à la vidéo et à la télévision, les « *video-toddlers* [en ce qu'ils] ont ouvert la voie à la glorification de l'irresponsabilité et à la satire de la propension américaine pour la violence.<sup>506</sup> » Je désire revenir sur cette caractérisation. Mais notons pour l'instant que cette éducation à la cinéphilie par le visionnement intensif d'œuvres n'est pas sans rappeler le maniérisme lui-même, comme le soulignait Jean-Luc Godard à propos du cheminement des Jeunes Turcs de la Nouvelle Vague :

---

<sup>505</sup> R. Barton Palmer, *Ethan and Joel Coen, op. cit.*, p. 6.

<sup>506</sup> B. Gauthier, *Histoire du cinéma américain*, Paris : Hachette, 1995, p. 143.

En peinture, autrefois, il y avait une tradition de la copie. Un peintre partait en Italie et faisait ses tableaux à lui en recopiant ceux des maîtres. Nous, on a fait exactement la même chose et on a remis le cinéma à sa place dans l'histoire de l'art.<sup>507</sup>

Cet apprentissage du cinéma hors des studios n'est pas non plus sans conséquence esthétique. Plus sensitif que théorique, il induit dans un premier temps une désacralisation de l'art rappelant la démarche warholienne (l'art, n'étant plus étudié à l'école, paraît moins lointain, moins imposant). Il implique également une proximité accrue avec le média (les œuvres sont accessibles chez soi, sans difficulté et l'on peut les « consommer » de façon compulsive) et une conscience de la présence du public « dans le film », pouvant expliquer l'introduction dans les œuvres de clins d'œil, d'effets de style, de ralentis ou d'arrêts sur images. Serge Daney, grand pourfendeur de la télévision, affirmait : « aujourd'hui "faire cinéma", cela revient à se démarquer le plus ostensiblement possible, de la télé, de la *perception-télé*<sup>508</sup> ». Gilles Deleuze renchérisait : « c'est de la télévision que surgit le nouveau risque d'une mort du cinéma<sup>509</sup> ». Je pense, au contraire, que les cinéastes post-maniéristes ont su tirer parti de toutes les avancées proposées par la télévision, notamment en ce qui concerne la jouissance immédiate des images et le dynamisme du montage, pourtant sans jamais dénaturer l'expérience cinématographique elle-même. Pour prendre un exemple, *Reservoir Dogs* n'hésite pas à recourir à un effet *zapping* hérité de la télévision dans sa structure (on passe d'un personnage à l'autre par un montage nerveux et vif) tout en y incorporant notamment, et sans honte, une des armes les plus

---

<sup>507</sup> J.-L. Godard, *JLG : Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris : Editions des Cahiers du Cinéma, 1985, p. 16, cité par A. de Baecque, *La cinéphilie*, op. cit., p. 31. D. Polan précise cette filiation en notant : « *There's a post-modern genealogy here in which the classic American films noirs are reworked by New Wavers like Godard and Truffaut which are then themselves reworked in a film like Pulp Fiction ; the endless philosophising by characters as they engage in or contemplate acts of violence could have come out of any Godard film* » dans *Pulp Fiction*, op. cit., p. 20.

<sup>508</sup> S. Daney, « La télé anglaise fait du cinéma » dans *Ciné journal. Volume II*, op. cit., p. 102.

<sup>509</sup> G. Deleuze, « Optimisme, pessimisme et voyage » dans *Ciné journal. Volume I*, op. cit., p. 19.

importantes de l'arsenal cinématographique : le hors champ (comme lors de l'arrivée de la police dans le hangar où sont réfugiés les bandits). La vivacité empruntée à l'effet télévisuel vient alors renforcer le pouvoir d'évocation des figures proprement cinématographiques, en jouant du contraste que permet la confrontation entre ces rythmes différents. L'effet cinéma est mis en valeur par l'effet télévisé qui, en outre, nous force à rester sur le qui-vive, en sollicitant constamment notre attention et à nous rendre disponibles à la compréhension des moyens cinématographiques.

L'hybridation du film noir dont témoignent leurs films vient de cet apprentissage. Le western, le *gore*, la *blackploitation* ont en effet pu, comme le reste du cinéma, survivre grâce à la télévision et à la vidéo qui les rendirent accessibles aux générations suivantes. Mais cette hybridation va au-delà du simple clin d'œil amusant (même si un film comme *The Man Who Wasn't There* qui évoque le fantastique en incluant dans son récit paranoïaque un enlèvement par des extra-terrestres en comporte). Chez les frères Coen et Quentin Tarantino, elle se pratique sur deux modes distincts et complémentaires : un premier leur permettant d'approfondir le rapport de leurs images à la violence et un second, plus réflexif.

Le premier type, que j'appellerai l'hybridation par le sang, se remarque surtout dans leurs deux premiers films : *Blood Simple* et *Reservoir Dogs* et découle d'emprunts au genre *gore*, soit à ces films d'horreur de série B sanglants et violents<sup>510</sup>. Témoignant d'une démarche plus adolescente d'où surgit une volonté réelle de se démarquer (après tout, ce sont bien des premiers films réalisés par des

---

<sup>510</sup> « *Gore* est un mot anglais qui désigne le sang versé, coagulé et nauséabond, à la différence de *blood*, le sang noble de la vie qui coule dans les veines » rappelle V. Pinel, « *Gore* » dans *Écoles, genres et mouvements au cinéma*, op. cit., p. 114.

cinéastes dans la jeune vingtaine), ces deux œuvres empruntent également à la série B leurs scénarios et leurs budgets minimalistes, ainsi qu'un désir d'être accessible et populaire en ne sacrifiant pourtant jamais à ces principes leur ambitieuse volonté « autéuriale ».

Cette façon d'utiliser le *gore* pour redynamiser le film noir s'illustre de façon probante dans *Blood Simple*, narrant le désarroi de Marty face à l'adultère de sa femme Abby. Il faut le savoir, c'est juste avant le tournage de ce film que les frères Coen rencontrent et se lient d'amitié avec le réalisateur du film *gore* culte *The Evil Dead* (1981), Sam Raimi (ils cosigneront d'ailleurs le scénario de *Crimewave* avec lui en 1985). L'influence de ce dernier sur *Blood Simple* est manifeste, notamment dans les déluges de sang de la scène finale montrant avec force détails la crucifixion de la main du détective privé Visser par Abby. Cette dernière fera également un cauchemar où Marty lui apparaîtra vomissant des flots de sang. Mais une scène évoque peut-être encore plus cette intrusion du *gore* dans le film. Installée au motel avec son amant, Abby se fait surprendre par Marty venu se rappeler à son bon souvenir. Arrivant derrière elle, comme un voleur, il met sa main sur sa bouche avant de l'emmener dans le jardin. La perspective change et dans un travelling ultrarapide, évoquant la caméra subjective d'*Evil Dead*, la caméra, alors au ras du sol, remonte brutalement en avançant pour se rapprocher d'eux et nous les montrer de face. Abby, dans un sursaut, casse l'index de son agresseur et se retourne pour le frapper au ventre. Sonné, Marty la lâche et part vomir au pied d'un arbre. Jusque-là calme et tranquille, la mise en scène s'est emballée pour sortir de son registre naturel et en atteindre un « sur-naturel ». Marty part alors en voiture vers la droite et Ray, venu rejoindre Abby, déclare en voyant la voiture faire demi-tour et repasser devant eux, « *Like to have seen his face when he found the dead end* ». Un trait d'humour potache que les séries B sanglantes ont toujours affectionné.

Il faudra également beaucoup de patience à Ray pour achever Marty (que Visser n'avait pas réussi à tuer entièrement). Malgré les coups acharnés qui lui sont portés, il ne se résout pas à mourir et apparaît de scène en scène de plus en plus mort-vivant (il sera même enterré vivant, comme l'avait été le héros de *Torn Curtain* d'Alfred Hitchcock en 1966). Enfin, dans la scène finale de l'affrontement entre Abby et Visser, chacun étant dans une pièce distincte, le détective frappera sur la cloison de mur les séparant jusqu'à la briser et laisser son bras tendu, poing fermé, apparaître dans la pièce où se trouve Abby, à la manière d'une main de zombie sortant d'une tombe. « Ainsi est fait *Blood Simple* de ces aérations fantastiques qui pervertissent le genre policier pour finalement lui donner la possibilité de se renouveler à travers l'expression singulière (ou plurielle) de deux auteurs qui en redéfinissent les règles.<sup>511</sup> »

Fonctionnant sur le principe d'une « subtile combinaison de respect et d'irrévérence à l'égard du genre<sup>512</sup> », cette hybridation par le sang n'empêche pas la reconnaissance du cadre générique du noir. Elle pousse néanmoins ce dernier à établir un nouveau rapport à la violence. Le film noir était originellement un genre violent, sauvage. Pourquoi alors ce détour par le *gore* ? Revenons sur les mots de Brigitte Gauthier caractérisant les jeunes cinéastes des années 1990 : « une glorification de l'irresponsabilité et à la satire de la propension américaine pour la violence » et débutons par ce dernier élément. La présence du *gore* dans *Blood Simple* et par extension dans *Reservoir Dogs* traduit-elle un discours critique des cinéastes face à la violence ? Il est évident que le recours à ce genre permet une représentation franche et décomplexée du sang, de la brutalité et même de la cruauté. Or, le *gore*, c'est dans sa nature, fonctionne sur le principe de l'exagération et contient dans sa

---

<sup>511</sup> F. Astruc, *Le cinéma des frères Coen*, op. cit., p. 175.

<sup>512</sup> *Ibid.*, p. 160.

représentation même une part de comique grotesque indéniable. Plus le sang coule, plus l'effet devient artificiel et plus il nous pousse à nous détacher de son aspect horrifiant pour se donner à voir comme une explosion sanguinolente et jouissive. Cet effet d'exagération est tout à fait respecté par les films cités qui se réapproprient par ce biais, en l'exacerbant, la violence sadique traditionnelle du noir. Par cette hybridation, les litres de sang déversés lors du meurtre de Marty ou du tranchage d'oreille d'un policier kidnappé par un des gangsters dans *Reservoir Dogs* perdent d'une certaine façon leur réalité pour mieux se laisser voir comme purs artifices maniéristes. Mais cette distance qu'introduit cet effet du *gore* permet-elle l'éclosion d'un discours critique ? Avant même de pouvoir répondre à cette question, il importe de se questionner sur le rapport moral que ces films entretiennent avec la violence.

Lorsqu'un cinéaste met en scène la violence, la question morale surgit en effet presque instantanément. Ainsi, les ralentis sur des gestes brutaux présents dans les films du second maniérisme, comme chez Sam Peckinpah, permettaient de prendre position contre elle en approchant le spectateur au plus près de son atrocité intrinsèque. Chez Stanley Kubrick encore, elle n'était que prétexte à développer une vision du monde philosophique et terrifiante. Mais l'hybridation par le sang est une démarche ambiguë et l'on pourrait légitimement penser que cette déréalisation du sang et ce flirt entretenu avec le grotesque font perdre à la violence toute sa dimension tragique. À ce sujet, Brigitte Gauthier a raison d'évoquer une « glorification de l'irresponsabilité » tant plusieurs cinéastes des années 1990 (que l'on pense à Tony Scott ou Michael Bay) ont choisi cette voie pour évacuer toute question morale au profit d'une spectacularisation de la violence. Pourtant, la démarche des frères Coen et de Quentin Tarantino m'apparaît différente. Certes, les procédés *gore* qu'ils utilisent sont drôles, comme dans cette scène où Ray, ayant découvert le corps de Marty, tente d'éponger le sang répandu sur le sol avec une veste



en satin et ne fait que l'étaler davantage, et qui pourrait bien nous faire oublier qu'il s'agit d'un meurtre. Une drôlerie que vient d'ailleurs soutenir un éclat de rire féminin provenant de la pièce voisine. Dans *Reservoir Dogs*, cette « irresponsabilité » apparaît de façon encore plus flagrante, le cinéaste laissant avec une efficacité redoutable un tueur psychopathe trancher une oreille au son d'une musique entraînante et dansante. Le choc des images passe bel et bien avant le discours et toute question morale semble évacuée. Pourtant, si ces scènes restent ainsi en mémoire, il convient de les examiner plus précisément. Dans *Blood Simple*, après la scène de la veste, Ray découvre le corps mort-vivant de Marty et décide de l'enterrer à quelques kilomètres de là. Pour l'achever, il le roue de coups de façon méthodique sans aucune précipitation. L'exagération démesurée de la séquence peut paraître amusante, mais sa longueur permet également de faire ressurgir toute l'atrocité de cette mort. Ray lui-même finit par être écœuré de ce déversement d'hémoglobine, comme le suggèrent ses soupirs et l'expression de son visage proche du dégoût. Au moment du geste fatal, son regard trahit même sa profonde épouvante. L'interprétation de John Getz va d'ailleurs dans le même sens, chargeant le personnage d'un sérieux absolu, ne laissant aucune condescendance ironique transparaître dans son attitude. La mise en scène, lente et lourde, enchaîne alors les scènes en quasi temps réel, tournées en plans fixes pour développer ce que Frédéric Astruc nomme avec raison une « esthétique de la pesanteur.<sup>513</sup> » L'exagération grotesque laisse peu à peu place à un hyperréalisme sans complaisance de la représentation de la violence. Celle-ci n'est ni édulcorée, ni amusante, mais affreuse et irréversible. Sa dimension tragique refait surface en rappelant l'infinie douleur que peut impliquer une agonie. L'humour n'a servi qu'à exacerber le sentiment d'horreur qui s'est emparé du spectateur depuis le début de la séquence. C'est autour de ce paradoxe que fonctionne l'humour macabre.

---

<sup>513</sup> F. Astruc, *Le cinéma des frères Coen*, op. cit., p. 23.

*Reservoir Dogs*, pour sa part, témoigne d'une attitude légèrement différente. Ce n'est plus l'exagération qui prime, mais au contraire la pudeur. Car si l'on devine ce que le gangster psychopathe veut faire, Quentin Tarantino ne nous le montrera jamais, préférant éloigner son regard-caméra vers la gauche pour observer un mur de briques, avant de revenir sur la scène et nous montrer la victime de dos (on ne verra toujours pas les conséquences du geste sadique). Or, cette absence d'image ne rend l'horreur qu'encore plus présente. Sa représentation est laissée aux bons soins de notre imagination qui, encouragée par la scène précédente, ne peut que se la figurer de façon encore plus terrible. Il n'y a aucun cynisme dans cette façon de mettre en scène. Et là encore, nous assistons à une re-dramatisation de la violence (rares sont en effet les spectateurs qui ne la prennent pas au sérieux). La légèreté avec laquelle le cinéaste traite la scène n'est qu'apparente. Si ces deux séquences prennent du recul par rapport à une représentation très franche de la violence, si elles la désamorcent par cette hybridation du sang, cette dernière persiste néanmoins à montrer la mort et la violence dans leur dimension tragique. Il y a dans ces images une prise de position morale indéniable. L'humour se superpose au tragique sans qu'aucune de ces dimensions ne se dissolve l'une dans l'autre. Par l'humour d'un *gore* déréalisant, les cinéastes affrontent la violence pour nous aider à regarder en face des images très crues, sans les adoucir, pour nous inviter à les comprendre. Exagérer pour atteindre le cœur même de la violence dans ce qu'elle a de plus troublant, de plus insoutenable : on retrouve ici le principe du second maniérisme cinématographique, les frères Coen et Quentin Tarantino l'ayant complexifié en introduisant l'humour macabre dans l'équation. Cet effet saisissant implique-t-il alors une satire du goût de la société américaine pour la violence ? Je ne le crois pas. L'humour que pratiquent les cinéastes n'est en effet pas moqueur, il n'a pas d'objet direct qu'il critiquerait en le raillant. Il n'implique pas de questionnement social précis sur un sujet défini. Il permet en revanche l'introduction d'une dimension philosophique devant la question de la mort. Sans lui donner de « solution », sans souligner pour nous ce qu'il y a à en

penser, les cinéastes la confrontent dans ce qu'elle a de plus dur, et nous invitent à construire notre propre ligne morale, pour nourrir nos propres interrogations.

Le deuxième type d'hybridation pratiqué par le cinéma post-maniériste relève pour sa part d'une démarche plus réflexive, se servant des traces de genres « morts » pour réinsuffler au film noir une certaine vitalité. *Jackie Brown* de Quentin Tarantino utilise à cette fin la *blackploitation*, *The Big Lebowski* des frères Coen, le western. Si *Blood Simple* se situait au Texas, état mythique du genre, écrin d'une mémoire historique du territoire américain, son décor souvent balayé de nuages de poussière, *The Big Lebowski* est le film qui assume le plus sa filiation à ce genre fondateur de la cinématographie américaine.

Assimilant par exemple un concours de bowling auquel prennent part ses personnages à une véritable bataille mythique dont l'enjeu serait, bien plus trivialement, la conquête de l'allée de bowling, le film accumule les effets de mise en scène empruntés à ce genre. Ainsi, *The Dude*, héros du film, et son équipe doivent affronter l'équipe de Jesus, un hispanophone arrogant pour gagner la demi-finale de la ligue. Or, après avoir laissé Jesus danser sur une version kitsch d'*Hotel California* des Eagles pour mieux défier l'équipe adverse, les frères Coen font un travelling latéral ralenti et successif sur les visages en gros plans de *The Dude*, Walter et Donny. Exactement à la manière d'un travelling de western nous laissant scruter les tensions habitant les visages des combattants juste avant un duel.

Un personnage introduit à lui seul encore mieux toute cette hybridation réflexive : l'Étranger. Ouvrant le film en voix-off, il en prononce les premiers mots : « *A way out West there was a fella* ». Si sa présence respecte le principe classique du film noir, cette voix très particulière, traînante et rugueuse, comme seuls en avaient les cow-boys, ainsi que le choix de mots employés convoquent, pour leur part, le western. Or, qui convoque le western, même par ce biais inusité, convoque également toute une imagerie associée au genre, liée à la fondation du territoire américain et à un passé légendaire et héroïque. Pourtant, les images de cette ouverture portent un autre discours. Montrant un grand espace désertique sur lequel le vent pousse une boule de ronces avant de déboucher sur un panorama nocturne de la ville de Los Angeles illuminée, le film installe, dès son ouverture, une tension très claire entre démythologisation et re-mythologisation. Le désert s'achève pour laisser place à l'urbanité, la ville a empiété sur le désert ; le western nous est montré dans son achèvement, au bord du précipice ou d'un océan : le regard ne peut plus se perdre dans les grands espaces à conquérir, le mythe fait face à ses limites. Pourtant, si ce mythe du western se décompose sous nos yeux, celui du film noir ne va pas mieux. Exagérant l'image du antihéros noir, un homme ordinaire et fataliste, notamment illustrée par Humphrey Bogart dans *The Big Sleep* d'Howard Hawks en 1946<sup>514</sup>, *The Big Lebowski* nous présente, immédiatement après ces images, *The Dude*, arpentrant laconiquement un supermarché en pantoufles et robe de chambre avant de boire dans un carton de lait pris dans les rayons. En exhibant ainsi ce que les mythes du film noir peuvent devenir lorsqu'ils sont poussés à leur potentiel maximal de signification, les cinéastes bousculent nos habitudes et nos croyances et

---

<sup>514</sup> Les deux personnages féminins semblent pousser à leurs extrêmes limites les caractéristiques données aux deux femmes par Howard Hawks dans *The Big Sleep* (1946). Si dans ce dernier, Lauren Bacall interprétait Vivian Sternwood, une grande soeur sophistiquée, d'une élégance rare, Maude Lebowski (Julianne Moore) est, elle, d'une sophistication proche du ridicule, évoluant dans des sphères aussi élitistes que fermées (celle de l'art vaginal). Quant à Bunny Lebowski, passant son temps à bronzer auprès de la piscine de son richissime et vieil époux, elle semble encore plus écervelée et gourgandine que ne l'était son modèle, Carmen Sternwood (qui, déjà, n'avait à la bouche que les mots « *you're cute !* »).

redonnent au héros noir une nouvelle image. Les frères Coen symboliseront encore ce bouleversement des codes du noir par ceux du western en faisant intervenir l'Étranger dans leur récit. Interprété par Sam Elliott (héros de nombreuses séries télévisées western comme *Gunsmoke*), il apparaîtra en effet au bar du bowling où s'entraînent les personnages principaux, coiffé d'un chapeau de cow-boy et vêtu d'un gilet de cuir sur une chemise en jeans. Mais cette incursion n'est pas anodine. L'Étranger se présente en effet au moment où *The Dude* ne trouve plus de solution à l'enchevêtrement de situations dans lequel il est piégé et le calme par ses paroles sages et son sourire tranquille. Le cow-boy sauve l'antihéros du noir et lui montre le chemin à suivre.

Le film confirmera encore formellement ce double processus d'épuisement/revitalisation. Après de nombreux détours dans son récit introductif, la voix-off de l'Étranger va en effet perdre le fil de ce qu'elle dit et avouer : « *well, I lost my train of thought here... But – aw hell, I done innerduced him enough* ». À quoi peut-elle alors bien servir si elle n'arrive même plus à présenter jusqu'au bout le récit ? En signifiant textuellement un épuisement de la voix-off et en questionnant frontalement la fonction de cet effet de style dans un film, les cinéastes nous disent d'une certaine façon que cet artifice est mort. Pourtant, s'ils nous indiquent la mort de sa version classique, ils nous indiquent aussi qu'elle peut encore étonner. Elle peut être ainsi interrompue ou se teinter d'une coloration western insolite. Moribonde, elle n'a pourtant pas épuisé toutes ses ressources. Si le procédé lui-même est ludique, le résultat apparaît symptomatique d'une crise des grands récits classiques : épuisée par tant d'exemplifications majestueuses, arrivée au bout de sa capacité à charrier un certain esprit du film noir, la voix-off est déformée, torturée, poussée dans ses ultimes retranchements. Le même procédé sera réutilisé à la fin du film, lorsque l'Étranger réapparaîtra au bar du bowling pour cette fois s'adresser à nous par un regard caméra

et nous raconter ce qu'il a aimé ou non de l'histoire qui vient d'être contée. Il finira ainsi sa tirade : « *I guess that's the way the whole durned human comedy keeps perpetuatins' itself, down through the generations, westward the wagons, across the sands a time until – aw, look at me, I'm ramblin' again* ». Encore une fois, les frères Coen soulignent un épuisement de la narration externe qui ne fonctionne plus en soi (l'Étranger l'avoue lui-même, il radote) mais est encore capable d'enrichir le récit en l'agrémentant d'une dimension ludique.

Un recours à Mikhaïl Bakhtine est encore une fois nécessaire pour comprendre les particularismes de cette hybridation réflexive. L'auteur définit ainsi les genres intercalaires : « ces genres qui entrent dans le roman, y introduisent leurs langages propres, stratifiant donc son unité linguistique et approfondissant de façon nouvelle la diversité de ses langages.<sup>515</sup> » Il en distingue deux types : ceux qui sont complètement objectivés (« c'est-à-dire dépouillés entièrement des intentions de l'auteur, non pas “dits” mais seulement “montrés” comme une chose par le discours ») et ceux qui sont directement intentionnels (« qui réfractent à divers degrés les intentions de l'auteur et certains de leurs éléments peuvent s'écarter de différente manière de l'instance sémantique dernière de l'œuvre<sup>516</sup> »). Cette distinction, exemplifiée dans *The Big Lebowski*, marque la différence entre le clin d'œil (complètement objectivé) et la réflexivité (directement intentionnelle). Le fait de demander à Sam Elliott de jouer l'Étranger est un clin d'œil. Le fait de lui faire porter toute une mythologie nécrosée du western et de démontrer ainsi l'éclatement des grands mythes américains en le mettant face à des personnages incapables de s'y fondre (que l'on pense au *Dude* qui

---

<sup>515</sup> M. Bakhtine, « Du discours romanesque » dans *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 141.

<sup>516</sup> *Ibid.*, p. 142.

passé la plus grande partie du film en peignoir ou à Walter, le vétéran du Vietnam névrosé) porte par contre un sens réflexif.

Ce faisant, en introduisant des genres intercalaires dans leurs films, les frères Coen et Quentin Tarantino les font entrer dans la catégorie bakhtinienne des œuvres « plurilinguistes », dont l'auteur rappelle qu'elles sont intimement liées aux œuvres humoristiques. En venant contrebalancer la teneur de l'œuvre, les hybridations inusitées créent un décalage au potentiel comique certain. « Le style humoristique exige ce mouvement de va-et-vient entre l'auteur et son langage, cette continuelle modification des distances, ces passages successifs entre l'ombre et la lumière tantôt de tel aspect du langage, tantôt de l'autre.<sup>517</sup> » Les apparitions de l'Étranger sont en effet d'une réelle drôlerie, comme lorsqu'il demandera au *Dude* avec le plus grand sérieux : « *Just one thing. D'ya have to use s'many cuss words ?* » Mais, comme je l'ai dit pour l'hybridation par le sang, ce procédé complexe n'annihile pourtant pas le sérieux de l'entreprise. Non pas parce qu'il met en valeur la tragédie, comme dans le cas précédent, mais parce qu'il implique un réel discours sur le cinéma et sur son évolution.

Par ces métissages, les cinéastes parviennent à prendre une distance face aux normes génériques classiques du film noir tout en les enrichissant par l'ajout de ces éléments nouveaux et inédits. En procédant par touches référentielles, ces hybridations ne détruisent alors jamais le matériau initial qu'est le film noir, que tout spectateur peut encore reconnaître aisément. Mieux encore, ce sont ces incorporations qui font gagner au genre initial une toute nouvelle profondeur. L'hybridation, qu'elle

---

<sup>517</sup> M. Bakhtine, « Du discours romanesque » dans *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 123.

soit par le sang ou réflexive, lui permet de charrier de nouvelles significations qu'il n'aurait peut-être pas pu porter en son seul sein. Cette ouverture aux influences extérieures mêlée à cette inscription à l'intérieur d'un cadre relativement classique dénote, entre autres, la singularité des films post-maniéristes. « La contamination des genres les uns par les autres va de pair avec cette capacité à pousser le genre à sa limite, à lui faire frôler un dehors qu'il n'atteint pas et qui pourtant ouvre la rhétorique et les figures à une autre réalité.<sup>518</sup> »

#### 4.2.2 Une forme inattendue de distanciation ludique : le comique d'inversion

Outre l'hybridation, les films post-maniéristes ont recours à un second grand type de technique : la distanciation ludique. Si celle-ci est manifeste dans *The Big Lebowski*, *Fargo* ou *Pulp Fiction* dont la dimension comique est indéniable, elle intervient aussi dans des œuvres *a priori* plus sérieuses, plus subtiles, comme *The Man Who Wasn't There* ou *Miller's Crossing*. Ces deux films paraissent prendre moins de distance avec le film noir classique et ne pas lui apposer de déformation apparente. Ils sont pourtant révélateurs d'une forme de comique aussi singulière que typique de ce mouvement : le comique d'inversion, soit cette forme d'humour permettant le retournement des paramètres noirs sans pourtant les ridiculiser.

Dans le cas de *The Man Who Wasn't There*, ce comique d'inversion permet aux frères Coen de réécrire le film noir de façon inédite en jouant avec le rythme. Dès son début, Ed Crane, un barbier dont nous apprendrons finalement qu'il est condamné à mort, nous raconte en voix-off les événements l'ayant mené à sa perte. Si ce

---

<sup>518</sup> A. de Baecque et T. Jousse, *Le retour du cinéma*, op. cit., p. 77.



procédé convoque sans nul doute une mémoire certaine du genre classique, il reste pourtant constamment décalé. Dans un premier temps temporellement, puisque la voix commente au présent les images qui nous sont présentées avant que la fin du film ne nous renseigne définitivement : le récit n'est que le souvenir commenté d'un homme sur le point d'être exécuté. Comme le rappelle le titre, l'homme que nous voyons n'est effectivement pas tout à fait là. Mais c'est également son rythme découlant d'un enchaînement d'énonciations courtes et minimales (« *Me, I don't talk much, I just cut hair* ») qui frappe. Le film noir classique n'hésitait pas à signifier verbalement le désespoir et la fatalité, deux thèmes sous l'augure desquels *The Man Who Wasn't There* place également son récit. La femme d'Ed Crane donne ainsi une image plus dépressive et désillusionnée de la femme fatale dont elle a pourtant les attributs : sensuelle, dominatrice et adultère, elle se suicidera néanmoins dans une cellule de prison. Mais la cadence de cette voix colorant le récit – lancinante, lente, pour ne pas dire mélancolique – est elle aussi chargée de porter ces significations. D'autant qu'elle appartient à un personnage rendu (mort-) vivant par l'interprétation quasi neurasthénique, buster keatonnienne pourrait-on dire, de Billy Bob Thornton, créant ainsi un fort effet de distanciation par rapport aux conventions du noir en exagérant l'impassibilité cynique, concise, virile et sèche des grands interprètes classiques. Encore baigné dans un climat estival étouffant et accablant, *The Man Who Wasn't There* est alors entièrement porté par un calme impassible, respectant en cela cette caractérisation maniériste : « l'accélération virtuose des tempi est symptôme du maniéré contemporain, quand le maniérisme se reconnaît souvent, notamment au cinéma, par un ralentissement du temps interne de l'œuvre.<sup>519</sup> » Agissant comme artifice maniériste, drôle parce qu'exagérée et forte d'une fonction ludique créant un contrepoint avec le tempo vif et nerveux du noir classique, cette rythmique

---

<sup>519</sup> P. Roger, « L'art et la manière » dans *La Licorne* n° 66, *op. cit.*, p. 285. Le film rappelle d'ailleurs dès son premier plan une esthétique maniériste en faisant défiler son générique devant l'image d'une enseigne de barbier, une forme serpentine s'enroulant sur elle-même, figure maîtresse de l'art maniériste.

particulière permet aussi aux Coen de présenter la tragédie de ces personnages isolés n'appartenant en rien à l'Amérique puissante et hégémonique pour qui « *Time is money* ». Frédéric Astruc comprenait parfaitement ce double mouvement en notant : « [les frères Coen] possèdent cette même faculté de désamorcer une situation dramatique en injectant un humour décalé pour la rendre plus cérébrale.<sup>520</sup> »

L'utilisation de la musique classique par le film vient encore confirmer la présence de ce comique d'inversion. Au-delà de son existence décorative et berçante, elle joue également un rôle important de contrepoint. Michel Chion, grand spécialiste de la question, distinguait trois types de coloration musicale<sup>521</sup> :

- Empathique : elle accentue alors les émotions. C'est le principe classique du cinéma hollywoodien.
- Anempathique : apparemment, elle est indifférente au propos du film, mais cela renforce l'émotion en lui donnant un sens différent.
- En contrepoint didactique : l'indifférence de la musique court-circuite l'émotion et soutient alors un concept : elle devient donc à lire et peut évoquer des symboles.

C'est bien ce troisième type qui s'illustre dans *The Man Who Wasn't There* porté musicalement par les sonates pour piano de Beethoven et des extraits du *Mariage de Figaro* de Mozart qu'interprète la jeune Birdy, la fille d'un ami d'Ed Crane. Parfaitement antinomique par rapport à l'univers musical du noir classique dans

---

<sup>520</sup> F. Astruc, *Le cinéma des frères Coen*, op. cit., p. 53.

<sup>521</sup> M. Chion, « Musique de cinéma, musique au cinéma » dans *Le son au cinéma*, Paris : Cahiers du cinéma / Éditions de l'Étoile, 1985, p. 122-123.

lequel le jazz accompagnait les errements des antihéros<sup>522</sup> et accentuant le rythme contemplatif du film en stylisant la durée des événements, cette musique vient également signifier un autre contrepoint, cette fois social. Il faut ici rappeler que le jazz lié au genre classique est une musique hors normes, il représente une culture en lutte, une contre-culture, celle des dominés. La musique classique, telle qu'elle est le plus couramment utilisée au cinéma, incarne plutôt l'exact contraire : une culture institutionnelle, stricte et élégante, bourgeoise quand elle n'est pas aristocratique (telle qu'illustrée par exemple dans *Annie Hall* de Woody Allen, 1977). « La musique au cinéma, rappelle Michel Chion, est un problème lourd de sous-entendus "culturels"<sup>523</sup> ». Or, en l'incluant dans l'univers d'un barbier *a priori* sans culture par la grâce d'une jeune pianiste qu'il aime venir écouter, les frères Coen abolissent aussi d'une certaine façon la frontière pouvant exister entre Grande Culture (celle des œuvres classiques, des « grandes » œuvres, des films classiques) et culture populaire (celles des séries B, des œuvres mineures, des films de genre). *Natural Born Killers* (Oliver Stone, 1994) utilisait lui aussi la musique classique en la dissociant de l'univers, cette fois violent et nerveux, dans lequel évoluaient ses deux héros en cavale. Pourtant, son usage d'extraits de Carmina Burana n'a pas la même portée que chez les Coen. Parce qu'il utilise l'énergie de l'air pour donner puissance et solennité à ses images, mais aussi parce qu'il ne contamine qu'un moment du film passant par ailleurs sans distinction d'une chanson de Peter Gabriel à un morceau de Marilyn Manson. Ce faisant, Stone déhiérarchise les différentes valeurs culturelles des musiques employées, chacune étant mise au même niveau, au même plan. Les musiques apparaissent dès lors empruntées, ajoutant aux images non pas une nouvelle couche de sens, mais une couche de sensations dynamiques, nous faisant emprunter une sorte de grand huit musical étourdissant. Chez les Coen, la musique classique est plutôt pleinement utilisée dans son rôle réflexif, en étant intégrée et non pas

---

<sup>522</sup> Voir à ce sujet l'analyse passionnante de M. Boujut, « Noir comme le jazz ? » dans *L'avant-scène cinéma*, op. cit., p. 24-29.

<sup>523</sup> M. Chion, « Musique de cinéma, musique au cinéma » dans *Le son au cinéma*, op. cit., p. 102.

superposée au récit. Très ouvert, le film s'en sert en effet pour créer une passerelle entre les classes, entre les cultures, aucune ne se fondant dans l'autre, aucune n'étant aplanie. Il permet alors à son antihéros de s'échapper de son destin de pauvre hère le temps d'une sonate, lui ouvrant temporairement les portes d'un univers auquel il n'appartient en rien. Puisque de toute façon, l'homme n'est pas tout à fait là, et que le temps paraît dans ce film suspendu, pourquoi ne pourrait-il pas s'évader de temps à autre ? Qui cela dérangerait-il ? Les autres personnages ? Certainement pas. Le récit lui-même ? Encore moins.

Porté par cette rythmique particulière, contemplative, le film laisse en effet son atmosphère triste et d'une langueur monotone prendre le pas sur ses véritables nœuds dramatiques. Les drames qui s'y déroulent restent assourdis, nimbés dans une atmosphère à l'allure aphasique. Le détournement devient encore plus prononcé par la présence continue d'Ed Crane tout au long du récit. Censé être « au cœur de l'action », il reste néanmoins d'une suprême indifférence à tout ce qui l'entoure. Passive, chacune de ses apparitions (parfois soulignées par l'utilisation d'un ralenti) peut en réalité être perçue comme une pause dans le récit, un moment où ce dernier se fige avant de repartir. Plus précisément, Crane sera même traité par la mise en scène comme un « intrus » au récit, souvent filmé de dos et en contre-jour, dans des encadrements de portes, à la manière d'une ombre fantomatique surgissant impassiblement dans la vie des autres personnages. De barbier, Crane se transforme plutôt en métronome engourdi, offrant dès lors aux frères Coen l'occasion d'exercer ce fameux comique d'inversion sur la fonction d'un personnage dans un récit noir traditionnel. Dans ce dernier, l'antihéros agissait certes à la mesure de ses impulsions tout en étant soumis à la fatalité. Mais il restait néanmoins celui qui enclenchait l'organisation des événements du récit. La mollesse de Crane l'empêche de jouer ce rôle. Vide, à peine animé, il ne fait que subir, à l'instar d'une poupée de chiffon, les

différentes actions que le scénario lui réserve (dans une veine similaire, les cinéastes réservent le même sort à Donny, dans *The Big Lebowski*, dont la présence « inutile » à l'enchaînement des situations conduit à s'interroger sur sa fonction). Au lieu d'être mis en valeur par les personnages secondaires et par le récit, Crane paraît lui-même servir de faire-valoir au reste du film. La scène du souper le montre bien. Doris Crane invite un soir son patron et sa femme Ann. Les cinéastes filment les convives en champ-contrechamp autour de la table, les opposant de façon spectaculaire : Doris et son patron riant et gesticulant, Ed et Ann restant muets et raides. Ann ne déroge pas à sa fonction d'épouse dominée, mais Crane est l'hôte, il devrait, selon la logique du genre, mener la conversation, si ce n'est au moins y participer. Il devrait, comme dans tout bon film noir, soumettre le flux de la soirée à sa propre mesure. Mais chacun des plans le représentant vient plutôt casser le rythme de la scène, ne lui donnant que le rôle d'un observateur extérieur freinant l'allure du moment. Dans leur ouvrage, Vincent Amiel et Pascal Couté posaient cette question à propos du cinéma américain contemporain : « y'a-t-il encore une place pour la lenteur<sup>524</sup> ? » *The Man Who Wasn't There* apporte cette réponse : oui, encore faut-il accepter d'y sacrifier les attributs traditionnels de son personnage principal. Mais la récompense sera grande : donner au film noir le sens inhabituel du temps, dans tous ses vides, tous ses moments d'attente, de respiration et de vacuité. Le jeu en vaut la chandelle.

Fonctionnant également sur le principe de l'exagération (le labyrinthe scénaristique du noir ou le masochisme du personnage principal sont ainsi complètement exacerbés), *Miller's Crossing* pratique aussi ce comique d'inversion sur la question particulière du rythme, une dimension qu'il aborde néanmoins cette fois par le biais du rêve. Mais le comique d'inversion est aussi dans ce film plus global et contamine la plupart de ses effets de mise en scène.

---

<sup>524</sup> V. Amiel et P. Couté, *Formes et obsessions du cinéma contemporain*, op. cit., p. 69.

Thématiquement, *Miller's Crossing* est le film qui assume le plus sa filiation au film noir. Évoquant les récits de Dashiell Hammett et baignant en pleine époque de la Prohibition, il nous fait plonger, par le personnage de Tom Reagan, dans la guerre opposant la pègre irlandaise menée par Leo et la mafia italienne dirigée par Johnny Caspar, chacun luttant pour le contrôle d'une petite ville. La distanciation ludique y est certes subtile, mais le classicisme apparent du film est « le socle à partir duquel les Coen construisent un cinéma résolument moderne, qui se donne à voir comme un présent possible du genre<sup>525</sup>. » Cette modernité tient, entre autres, aux inversions que la mise en scène se charge de signifier. Ainsi, les frères Coen renversent par exemple l'ordre « traditionnel » des affrontements homme-femme (un procédé qu'ils réutiliseront dans *Fargo*). Le héros, Tom a une aventure avec Verna, promise à son patron, Leo. Lors d'une scène où les tourtereaux se disputent, elle lui lance : « *You're a pathetic rumhead* » ce à quoi il rétorque « *And I love you, Angel* », avant de la forcer à l'embrasser. Jusque-là, la scène se déroule selon les principes classiques du film noir. Mais Verna, refusant le baiser, envoie un coup de poing au visage de Tom. Sous la violence du coup, il recule de plusieurs pas, se rattrape sur une table basse et décide, pour se venger, de lui lancer un verre au visage. Le verre rate sa cible et s'écrase contre le miroir derrière elle. Le regardant avec mépris, elle sort de la pièce en roulant des hanches, un mouvement que les cinéastes accompagnent en la filmant avec une légère contre-plongée accentuant sa victoire avant de se retourner vers Tom et de s'éloigner de lui par un zoom arrière le faisant littéralement s'enfoncer dans le décor. Vers la fin du film, la hiérarchisation traditionnelle du couple se trouvera à nouveau renversée. En pleine nuit, dans une rue pluvieuse, ils sont filmés de profil et en contre-jour sous une porte cochère. L'ambiance de la scène suggère une réconciliation amoureuse et romantique, mais Verna, qui vient d'apprendre la mort de son frère, choisira plutôt ce moment d'intimité pour pointer un pistolet sous le menton de Tom. Comme en négatif, les frères Coen nous ont fait regarder des scènes

---

<sup>525</sup> F. Astruc, *Le cinéma des frères Coen*, op. cit., p. 161.

typiques du noir à l'envers, la femme incarnant la puissance, l'homme l'émotivité. Cet effet d'un comique d'inversion est encore recherché dans les interactions entre Tom et d'autres personnages. Tom, d'un sérieux imperturbable, doit ainsi faire face à Caspar, un brigand bedonnant et chauve parlant avec fatuité d'éthique, accompagné de sa femme obèse et de son enfant grassouillet, ainsi qu'à Bernie, le frère de Verna, grand lâche dégingandé et bégayant. Par la drôlerie qui traverse ces personnages, les réalisateurs décalent les principes du film noir sans toutefois leur faire perdre leur valeur ; Tom se sachant probablement être la dernière figure classique non attaquée par l'inversion reste en effet d'une droiture et d'une solennité à toute épreuve. La mise en scène de la mort de l'indicateur Rug Daniels, elle, va plutôt se servir de l'inversion pour réactiver la tragédie (rappelant l'utilisation que peuvent faire les frères Coen et Quentin Tarantino de l'exagération). Après un fondu au noir, un chien penchant la tête sur le côté apparaît. Le contre-champ nous présente un enfant regardant fixement devant lui. De manière naturelle, nous pensons que le chien et l'enfant se regardent. Mais un troisième contre-champ nous fait découvrir le corps de Rug contre un mur de pierre avant de nous présenter un plan d'ensemble dans lequel chien et enfant observent le corps. Dernière touche d'humour : l'enfant vole la perruque du mort. La mise en scène est ici certes ludique, mais ne laisse pas une seconde oublier que c'est d'un événement tragique dont le chien et l'enfant sont témoins. En opposant l'innocence que représentent les figures de l'enfant et du chien et une mort violente par balle, les cinéastes utilisent leur mise en scène pour rendre cette mort d'autant plus tragique.

Mais c'est en décalant le lieu traditionnel de la mise en scène noire que *Miller's Crossing* parvient à tirer le maximum de ce comique d'inversion, charriant lui aussi une réflexion sur le rythme et la lenteur. D'autres films post-maniéristes ont changé le décor du noir. Ainsi, *Wild At Heart* de David Lynch (1990) et *Blood Simple*



délaissaient la ville sombre pour les déserts ensoleillés et moites. *Miller's Crossing*, lui, est né, comme le précisait les frères Coen de « l'envie de faire un film dont les personnages seraient habillés d'une certaine façon (les chapeaux, les longs manteaux) et seraient placés dans certains lieux inhabituels dans le genre : la campagne, une forêt...<sup>526</sup> » Le déplacement est d'autant plus revivifiant qu'il est sans cesse mis en valeur, et ce, dès le premier plan du film, par de majestueuses contre-plongées ouvrant le regard du film sur les cimes des arbres et le ciel bleu. Ne quittant jamais leurs costumes de ville pour l'arpenter, les personnages se retrouvent régulièrement dans ces bois donnant leur nom au film. Le noir découvre de nouveaux horizons, tout en profitant de l'effet de contemplation et de langueur lié à l'observation d'un paysage serein qu'une douce brise vient à peine animer. Mais la forêt est encore le lieu choisi par les cinéastes pour représenter les rêves de Tom Reagan. Un soir de tourment, il est en effet travaillé par un songe l'empêchant de dormir. Il y arpente le bois tandis que son chapeau s'envole au vent. Comme il le dit, il ne le poursuivra pas, car « *there's nothing more foolish than a man chasing a hat* » (encore une fois, il reste accroché à ses attributs de héros pour éviter tout ridicule). Ce rêve que nous ne voyons pas annonce une scène ultérieure où, dans le même bois, Tom sera menacé par un truand qu'il a trahi et dans laquelle son chapeau s'envolera – chapeau que l'on peut considérer comme le véritable fil directeur du récit tant il réapparaît régulièrement, au sein de scènes clés, mis en valeur par des gros plans, des ralentis, des arrêts de l'action nous invitant à l'observer dans ses moindres détails. Mais outre sa fonction « prémonitoire », ce rêve introduit surtout dans la fiction une douceur et une lenteur qui n'appartiennent en rien au récit noir traditionnel. Dans ce dernier, le rêve n'était en effet abordé que dans sa dimension cauchemardesque, rendue encore davantage troublante par l'utilisation d'une panoplie d'effets de style expressionnistes inquiétants. À l'inverse, celui de *Miller's Crossing* est pur, sans effet inquiétant, et se

---

<sup>526</sup> J.-P. Coursodon, « Un chapeau poussé par le vent : entretien avec Joel et Ethan Coen » dans *Positif* n° 360, *op. cit.*, p. 38.



fond dans une forêt tranquille par un ralenti discret. Bien loin d'une fonction cauchemardesque, il agit davantage comme une aération calme et sereine dans un récit alambiqué et tortueux. Cette fois, ce ne sont pas les attributs d'un personnage qui sont sacrifiés pour laisser la lenteur envahir le film noir, mais le récit lui-même qui dévie de sa piste habituelle pour s'égarer à compter de ce moment dans un rythme singulier. Ainsi, toutes les scènes de bagarre qui suivront le rêve seront filmées en plans fixes et sobres plutôt qu'en une succession de scènes brèves et découpées, cristallisant une sorte de torpeur inhabituelle dans le monde du noir. C'est cette torpeur qui permet alors aux cinéastes de dépouiller le genre de ses oripeaux pour nous le donner à voir dans sa nudité, dans ses détails les plus intimes et les plus raffinés. Malgré les détails comiques dont est parsemé le film, il y a quelque chose d'angoissant à ce sentiment d'assister à une autopsie cinématographique, lente et minutieuse. Car il ne faut pas s'y tromper, *Miller's Crossing*, au-delà de son récit, donne avant tout à observer deux cinéastes au travail. Ils se laissent voir en train de mettre en scène, contraignant le regard à s'arrêter un moment, à refuser de suivre la linéarité traditionnelle des mises en forme, à se perdre dans la langueur de leur style. Cette mise en scène inversive, faisant intervenir dans le noir une série d'éléments inhabituels, dénote en effet la présence de réelles personnalités créatrices, d'une véritable subjectivité d'auteur. Comme le rappelle Robert Barton Palmer à propos de *Blood Simple* : « *its visual design is motivated not only by story, genre, or mise-en-scène. The film's bravura stylization is, as Stein suggests, the outward sign of self-consciousness, an advertisement of the author's presence.*<sup>527</sup> »

---

<sup>527</sup> R. Barton Palmer, *Ethan and Joel Coen, op. cit.*, p. 29.

Mais cette présence des auteurs, portant signification et réflexivité, ne cherche pas à se laisser admirer pour elle-même. Elle dénote plutôt une véritable conception cinéphilique de la mise en scène. En se laissant ainsi voir, à l'opposé d'une mise en scène néo-classique prônant plutôt la fluidité totale afin d'affirmer et de renforcer le pouvoir des grands récits en permettant au spectateur de plonger dans le film sans qu'aucun élément ne fasse obstacle, c'est le cinéma lui-même qui se donne à voir dans *Miller's Crossing* et se prend comme référence dans un geste réflexif typiquement maniériste. Car ces effets de style font non seulement référence à une certaine histoire cinéphilique (le film noir classique était, lui aussi, truffé, de ces mouvements identifiables, comme dans la scène d'ouverture de *Sunset Blvd.* de Billy Wilder, où une caméra nous faisait voir un rebord de trottoir en gros plan avant de filer le long d'une rue goudronnée), mais également au cinéma en tant que technique. Ce faisant, par ses niveaux de sens différents, le film ne vise pas seulement à exhiber le savoir-faire de ses créateurs en époustoufflant le spectateur par quelques prouesses audiovisuelles. Certes, ces effets nombreux et visibles sont à la source d'un véritable plaisir visuel, il serait absurde de le nier. Mais ces éruptions stylistiques, cette énergie formelle ont également une autre fonction : celle de permettre aux cinéastes de mettre leur style au service de la production d'un discours.

Ceci étant admis, les cinéastes convoquent, là aussi, une mémoire du noir classique puisqu'ils réaffirment l'importance essentielle du scénario, mais également du montage entendu comme geste créatif d'écriture, comme élément à part entière de la narration et non comme un élément purement technique. Leur style est certes nourri d'exagération, de déformations, d'inversion. En revanche il n'oublie jamais de se mettre au service de l'histoire racontée. Ainsi, le travelling avant chez eux remplit toujours une fonction psychologique, celle de se rapprocher du personnage pour nous faire partager ses états d'âme. Le travelling avant « est la figure formelle quasi

systématique de la mise en abyme chez les Coen.<sup>528</sup> » La lenteur causée par le comique d'inversion vient ici à nouveau jouer son rôle. Pour prouver sa nouvelle dévotion à Caspar, Tom doit emmener le frère de Verna dans les bois pour le tuer. Alors que sa future victime est sur le sol, gémissant et implorant pour sa vie, un lent travelling avant accompagné d'une contre-plongée nous rapproche du visage de Tom. Convoquant les travellings qu'affectionnait Alfred Hitchcock, cette figure est un pur mouvement post-maniériste en ce qu'elle reproduit un geste du passé, le déforme en exagérant sa lenteur avec une espièglerie ludique qui continue néanmoins à produire un sens diégétique et réflexif. En nous rapprochant ainsi des états d'âme de Tom, les Coen nous font saisir son envie de ne pas tuer Bernie et de s'éloigner de ce monde interlope, mais nous transmettent également, par le flegme pesant du mouvement, une angoisse de la perfection passée. Lors d'une scène ultérieure, à nouveau dans la forêt, Tom perd tout calme et toute dignité en allant vomir au pied d'un arbre par peur de mourir sous les coups que ses adversaires lui portent. Là encore, le plan fixe utilisé viendra suggérer cette déformation post-maniériste, en jouant d'un calme saisissant pour signifier l'éloignement du antihéros « coenien » de son ancêtre à l'attitude inflexible et impériale.

#### 4.2.3 Comment fonctionnent aujourd'hui les mythes du passé ?

Le comique d'inversion par la lenteur est une spécificité des films « coeniens », Quentin Tarantino ne l'abordant que par touches discrètes sans réellement former système. Mais que ce soit par ce biais ou par leurs emprunts à d'autres genres, leurs films sont néanmoins traversés de part en part par le même questionnement sur leur

---

<sup>528</sup> F. Astruc, *Le cinéma des frères Coen*, op. cit., p. 31.

relation à l'histoire cinématographique. Comment les mythes du passé peuvent-ils fonctionner aujourd'hui ? Cette interrogation est affrontée par deux autres procédés distincts : l'emploi d'acteurs chargés par leur seule *persona* de faire miroir de tout un passé de cinéma et la déformation de personnages mythiques par une plongée dans une réalité des plus banales.

*Jackie Brown* réalisé par Quentin Tarantino est le film qui illustre le mieux la première technique. Malgré ses personnages idiots, ses dialogues surabondants et ses effets de styles maniéristes et ludiques, il est peut-être le film le plus mélancolique de mon corpus. Parce qu'au-delà de son intrigue criminelle complexe ou de la longueur de ses séquences, il laisse également place à une réflexion sur le vieillissement et sur le désenchantement. *Jackie Brown* est un film qui, pour la première fois chez son auteur, prend son temps, lassé peut-être des facilités des éruptions de violence soudaine ou du rythme effréné des déconstructions narratives. Ainsi, la première scène de meurtre que l'on y découvre ne flirtera pas avec le comique, comme ailleurs chez le cinéaste. Ordell Robbie (Samuel L. Jackson) vient de payer la caution d'un de ses associés, Beaumont Livingston, mais craint qu'il ne le trahisse lors de son prochain procès et décide donc de lui rendre visite le soir même. Devant sa porte, filmés de profil et en plan fixe, les deux hommes discutent longuement, Robbie tentant de persuader Beaumont de l'accompagner pour une mission. Ils descendent vers le parking et discutent encore devant le coffre de la voiture, Robbie le convainquant cette fois de monter dans le coffre, une arme à la main, pour une supposée embuscade à venir. Beaumont accepte et se laisse enfermer tandis que Robbie s'installe dans la voiture. Dans une scène très longue, en plan fixe, nous le voyons enfiler des gants de cuir, le regard dans le vague et l'air pensif. Il démarre alors que la caméra s'élève dans les airs à l'aide d'une grue pour nous montrer la voiture se garer dans un parking à quelques mètres de là. Dans le fond de l'image

plongée en pleine pénombre, nous apercevons Robbie sortir du véhicule, ouvrir le coffre et tirer deux coups de feu. La longueur de cette séquence pourrait apparaître cruelle, assimilant Ordell à un chat jouant longuement avec une souris avant de l'achever. Il n'en est rien. Il n'y a aucun sadisme dans ce meurtre, simplement un homme agissant au ralenti, avec un calme presque démoralisé. Le gangster paraît en effet désolé d'avoir à tuer à Beaumont et ce n'est ni par méchanceté, ni par cynisme qu'il retarde ainsi le moment fatidique. C'est par dépit et par tristesse, des sentiments que confirme la mise en scène du meurtre que nous ne verrons pas. Mais, nous sommes chez Quentin Tarantino et les personnages ne peuvent se laisser aller bien longtemps à la mélancolie au risque de perdre leur *cool*. Ce qui n'empêchera pourtant pas ce sentiment de nous toucher, nous spectateurs, par l'angoisse existentielle et réflexive qu'elle porte. Les personnages qui paraissent tous dire, à la façon de Beaumarchais, « je me presse de rire de tout avant d'être obligé d'en pleurer » sont alors vidés d'une partie de leur intériorité (au contraire de ceux du noir classique qui n'étaient presque qu'intériorité) pour être transformés en instruments de cette mise en opération ludique de l'angoisse, le cinéaste se servant d'eux pour mieux nous parler. *Jackie Brown*, comme peuvent l'être les autres films de Tarantino et ceux des Coen, est symptomatique de cette interrogation post-maniériste : puisque les personnages ont été si parfaitement définis au temps du noir, que faire avec eux aujourd'hui, comment les représenter, à quoi servent-ils ? C'est à ce propos que Serge Daney a pu parler d'une crise des personnages marquant le cinéma contemporain : ce ne sont plus tant les personnages qui sont travaillés par les cinéastes, mais directement les acteurs, les êtres vivants du cinéma. La façon de « récupérer » John Travolta dans *Pulp Fiction* ou Jeff Bridges dans *The Big Lebowski* afin, non plus seulement d'incarner des personnages, mais aussi d'être eux-mêmes dans le film en tant qu'acteurs célèbres, en tant que noms, que figures de films du passé est caractéristique de cette interrogation.

*Jackie Brown* offre deux de ses rôles principaux à Pam Grier et à Robert Forster. La première fut l'héroïne mythique de la *blackploitation*, dans *Coffy* ou *Foxy Brown* – Jack Hill, 1973 et 1974 – (une référence sur laquelle le cinéaste insiste en réutilisant des éléments de bandes musicales de ces films) ; le second marqua de sa présence *Reflections in A Golden Eye* de John Huston en 1967, mais surtout bon nombre de séries B et de séries télévisées policières. Le film qui, non seulement présente des héros plus âgés que les traditionnels films américains, compte également sur la *persona* de ces deux acteurs pour enrichir son propos. Comme le notait Quentin Tarantino :

En les mettant ensemble, j'ai deux comédiens qui ont connu depuis un quart de siècle des hauts et des bas, et non des vedettes comme De Niro ou Al Pacino qui ont toujours été au sommet de la célébrité. Pam et Robert ont connu la vie avec toutes les épreuves qu'elle inflige, comme des gens du cirque, des cow-boys de rodéo ou des magiciens de music-hall. Sur leurs visages, vous pouvez lire de la joie, du désespoir, du ressentiment, de la souffrance, comme chez les personnages qu'ils incarnent.<sup>529</sup>

Pam Grier connut son heure de gloire dans les années 1970 en incarnant un modèle de femme forte et libérée, aussi sensuelle qu'explosive (les brigands de *Reservoir Dogs*, parlant de séries télévisées, évoqueront même son nom iconique). Elle est cette fois *Jackie Brown*, une hôtesse de l'air dont le scénario ne cesse de faire répéter aux personnages qu'elle a 44 ans. Après plus de dix-neuf ans, elle n'a réussi qu'à occuper un travail assez peu glorieux d'hôtesse de l'air pour une compagnie mexicaine, ne lui rapportant que 16 000 dollars par année. Lors d'une scène avec Robert Forster, incarnant un prêteur de cautions et qui lui-même avouera vers la fin du film ses 59 ans, elle engagera d'ailleurs la conversation sur le vieillissement. Or,

---

<sup>529</sup> M. Ciment & H. Niogret, « Entretien Quentin Tarantino. Je veux que le public voie mon "nouveau" film et non mon film "suivant" » dans *Positif* n° 446, avril 1998, p. 21.

abordant ce sujet dans son film, que désire nous montrer Quentin Tarantino ? En convoquant une telle mémoire du cinéma, il déplace également son regard sur la façon dont ces héros du passé ont vieilli, sur les changements de leurs corps, sur l'apparition de rides sur leurs visages, et surtout sur le fonctionnement aujourd'hui des mythes du passé. Réflexif, *Jackie Brown* peut alors se lire comme une manifestation de cette crise des personnages dont parlait Daney, offrant pourtant à Pam Grier une des plus belles déclarations d'amour cinématographiques qui lui fut faite. Car lorsque celle-ci rencontre pour la première fois Forster, ce dernier tombe instantanément sous son charme. Derrière une grille de prison, il la regarde avancer dans une allée, passant de l'obscurité à la lumière, son visage exprimant à chacun des pas de l'actrice une sorte d'adoration émerveillée. Et lors de leur discussion sur le fait de vieillir, il n'hésitera pas à lui répondre : « *I'll bet that except for possibly an afro, you look exactly the way you did at 29.* »

Le regard du cinéaste est tendre pour ces deux personnages : chacun est en effet préservé de cette propension « tarantinienne » à l'insignifiance et au bavardage stérile pour apparaître sincères et sereins. La nostalgie n'est pas loin et le cinéaste les utilise pour révéler à la fois sa fascination pour ces icônes du passé et le cinéma qu'ils représentent et un questionnement sur l'évolution possible des héros de cinéma. Son observation de Robert de Niro est, en revanche, plus ludique. Jouant l'associé du trafiquant, Louis Gara, l'acteur n'a en effet probablement jamais interprété un personnage aussi apathique et imbécile. Mais lui faire jouer ce rôle d'un truand minable, butant sur les mots, réagissant comme un homme des cavernes (parce que la petite amie de son associé parlait trop, il l'abattrait de deux balles dans le ventre) n'est pas anodin. Chargé de toute une mémoire du cinéma policier, il a en effet incarné un modèle de gangster devenu mythique. Que ce soit chez Martin Scorsese (*Mean Streets*, 1973 ou *Goodfellas*, 1990), chez Francis Ford Coppola (*The Godfather : Part*

II, 1974) ou chez Sergio Leone (*Once Upon A Time in America*, 1984), il symbolise aujourd'hui, par sa seule présence, une certaine idée du bandit du récit noir. Dans *Jackie Brown*, cette idée est détournée, le cinéaste jouant de l'archétype créé par le comédien et lui faisant même avouer, après une quinte de toux provoquée par une inhalation trop rapide de fumée : « *I'm getting old* ». Chargé du passé de l'acteur, le personnage est alors tout à la fois démythifié et empli d'un surplus non négligeable de consistance.

Demander à des acteurs parfois oubliés, mais qui portent en eux un véritable passé de cinéma dont ils chargent, même involontairement, les nouveaux personnages qu'ils incarnent, relève d'un geste maniériste, en ce qu'il fait partie d'un processus de répétition stylisé : on répète une ancienne présence en la chargeant par une stylisation d'une nouvelle signification. Comme le dit Serge Daney : « dans un monde maniériste, l'existence d'acteurs "en chair, en os et en celluloïd" relève vite de la doublure, de la citation, voire de la mire.<sup>530</sup> » L'on peut y reconnaître une spécificité du cinéma post-maniériste. Si, dans ce dernier, le cinéaste abandonne lui-même son statut de créateur demiurge pour mieux se mettre au service d'une idée de cinéma, il en va de même pour les acteurs. Il n'y a pas de « stars » dans ce cinéma (lorsque George Clooney et Jennifer Lopez participent au *Out of Sight* de Steven Soderbergh en 1998, ils n'ont pas encore acquis leur statut de vedettes internationales). Ou s'il y en a, les films ne les traitent pas comme telles (John Travolta dans *Pulp Fiction* nous apparaît ainsi vieilli et bedonnant, à mille lieues du *sex symbol* qu'il fut dans les années 1980). L'on pourrait même dire que si les stars sont la raison de vivre d'un certain cinéma commercial, si elles en sont la colonne vertébrale narcissique, elles sont plutôt regardées comme « ayant été » dans le cinéma post-maniériste. Ce regard angoissé vers un passé de cinéma ajoute une sorte de voile mélancolique sur ces films

---

<sup>530</sup> S. Daney, « Coup de cœur » dans *Ciné-journal. Volume I, op. cit.*, p. 182.



au travers duquel se lit alors cette interrogation : ces anciennes stars, ces anciens mythes, peuvent-ils encore survivre dans le cinéma d'aujourd'hui ?

Cette question est également abordée par les films post-maniéristes d'une deuxième façon : en confrontant les mythes du passé au réel le plus banal, le moins mythique. Vont-ils s'y dissoudre ou peuvent-ils encore survivre ? Cette dynamique traverse *Fargo* des frères Coen. Basé sur un récit à l'humour mordant et aux personnages aux valeurs morales pour le moins ambiguës que n'aurait pas reniés Robert Siodmak, le film plonge en plein Minnesota pour nous présenter Jerry Lundergaard, un vendeur de voitures sans le sou, bien décidé à escroquer son riche beau-père en organisant le kidnapping de sa femme contre une rançon. Évidemment, ses plans tourneront mal, non seulement à cause de son incapacité à organiser sérieusement le crime, mais aussi à cause de la brutalité des deux truands abrutis engagés pour le kidnapping et du sérieux de l'enquête menée par Marge, une policière enceinte.

Je l'ai déjà évoqué, l'antihéros du film noir était un personnage sombre, pessimiste, hanté. Robert Towne, scénariste de *Chinatown* (Roman Polanski, 1974) précisait : « *The noir hero is essentially someone who is born under a black cloud, who has character deficiency and is drawn to a dark fate, who is deeply self-destructive.*<sup>531</sup> » *Fargo* respecte ces caractéristiques et notamment celle de la faiblesse masculine en l'exagérant, tout en leur ajoutant des déterminations pour le moins inhabituelles. Le pessimisme est par exemple évacué pour laisser place à des caractérisations plus légères, voire plus loufoques. Frances Mc Dormand interprète

---

<sup>531</sup> W. D. Gehring, « When Film Noir Becomes Dark Comedy » dans *American Dark Comedy. Beyond Satire*, Westport, Connecticut – London: Greenwood Press, 1996, p. 134.

une policière dans ses derniers mois de grossesse qui, dès sa première apparition, nous est présentée vêtue d'une robe de chambre molletonnée la couvrant de la tête aux pieds tandis que William H. Macy joue un vendeur de voitures au profil tout aussi commun (notre première image de lui sera celle d'un homme emmitouflé dans un manteau de neige, son écharpe dépassant d'en dessous de son manteau fermé et coiffé d'un chapeau sans âge plutôt ridicule). Ces accoutrements peu glorieux nous les dépeignent comme des perdants, mais ne les transforment pourtant pas du tout en personnages tristes ou déprimés. Jerry paraît en effet plus préoccupé par l'idée de sauver la face que par celle de se laisser envahir par une dépression tandis que Marge reste, pour sa part, d'une bonhomie joviale à toute épreuve.

Le décalage post-maniériste surgit en réalité de la reprise de figures classiques auxquelles est enlevée leur densité, souvent par la technique de l'inversion, emmenant les stéréotypes du genre vers des horizons inattendus. L'apparence des personnages manifeste, par exemple, cette façon de faire. Le truand Gaear Grimsrud (Peter Stormare) est ainsi dépeint par les frères Coen comme l'antithèse d'un gangster traditionnel, habituellement chic et élégant. Passant son temps avachi devant la télévision, il est plutôt affublé d'une combinaison matelassée jaunâtre. Les accents régionaux des protagonistes et leur loquacité populaire, verbeuse, emplie de bon sens commun (rappelant également le personnage de John Travolta dans *Pulp Fiction*, jamais à court de maximes usuelles), ne sont pas sans présenter un décalage par rapport au ton urbain, vif et désespéré du noir classique. Disposant d'un répertoire de mots restreint, les personnages de *Fargo* génèrent un rythme amusant et rapide par leurs hésitations, leurs répétitions, leur sens de la contraction et de la concision. Alors qu'il conduit sa prisonnière en voiture vers un endroit protégé, Carl Showalter (Steve Buscemi), le second truand, la menacera ainsi de façon fort peu convaincante : « *Just keep it still back there lady or else, we're gonna have to... you know... shoot you* ».

Le personnage de Marge procède lui aussi de cette technique de l'inversion. Car, à travers elle, les cinéastes ne se contentent pas d'inverser la figure traditionnelle du détective privé (un solitaire cynique et désabusé devient une femme enceinte placide et sans état d'âme), ils alternent également les rôles traditionnels réservés par le noir à l'homme et à la femme. Dans ce genre, nous l'avons vu, la femme était fatale, tentatrice et corruptrice, aussi dangereuse qu'elle était séduisante, sujette à la colère et à l'émotivité. L'homme, pour sa part, se caractérisait souvent par son sang-froid, pour ne pas dire son apparente indifférence. Dans *Fargo*, c'est tout le contraire, Marge étant le seul repère moral, droit et juste, de l'intrigue, tandis que les hommes autour d'elles apparaissent vils et lâches, frôlant souvent la crise d'hystérie.

Les situations classiques sont soumises, elles aussi, à un traitement empreint d'une innocence pour le moins insolite. À l'instar de *Reservoir Dogs* dans lequel les personnages, bien que violents, sont identifiés par des noms de couleurs rappelant un système de jeu enfantin<sup>532</sup>, un ludisme puéril préside aux « règles du jeu » du kidnapping dans *Fargo* aux conséquences desquelles Jerry ne réfléchit pas une seconde, agissant dans l'insouciance et la spontanéité, comme un enfant. L'intuition traditionnelle du détective noir est également soumise à un traitement inversé : arrivant sur les lieux d'un crime, Marge se penche vers le sol enneigé comme si elle avait trouvé un indice à examiner de plus près. En réalité, ce sont ses nausées matinales qui l'obligent à prendre ainsi une pause. Mentionnons encore le décalage que les cinéastes apposent au professionnalisme classique du tueur à gages lorsque, par exemple, Carl Showalter, censé être un spécialiste du crime, nous sera présenté balbutiant et terrorisé après le premier meurtre commis par son comparse.

---

<sup>532</sup> Ou comme dans *Pulp Fiction* où « even if it deals with an adult world of sex, crime and moral decision, the film frequently maintains a tone of wide-eyed innocence, as if characters are seeing from spaces where they can be momentarily free of grown-up responsibility before the inevitable fall into maturity », D. Polan dans *Pulp Fiction*, op. cit., p. 47.

L'on pourrait alors comparer ce processus à une opération clinique. Sur la table des cinéastes ? Des mythes. Leur outil ? La déconstruction. Leur but ? Redonner une valeur à ces mythes en les plongeant dans des bains inusités de « vraies vies ». Ici encore, la télévision joue un rôle primordial pour aider les cinéastes à fonder cette opération. Car si leur utilisation de la télévision est souvent référentielle, elle sait aussi être plus frontale. Ainsi, dans *Fargo*, les deux bandits idiots regardent à plusieurs reprises l'émission populaire, *The Tonight Show*. Ce faisant, les frères Coen inscrivent leurs personnages dans une banalité, un quotidien : aux États-Unis, tout le monde regarde la télévision, même les méchants, qui perdent de la sorte leur dimension mythique, en faisant comme tout le monde, comme leur voisin. Cette opération révèle une pierre angulaire du cinéma des frères Coen et de Quentin Tarantino : leur travail sur l'insignifiance. Par le biais de personnages incompetents, et notamment dans *Fargo*, ils redonnent une valeur à l'insignifiance en jouant avec le banal, l'anodin, le quotidien, exagérant parallèlement le fondement réaliste qui présidait aux films noirs classiques. Tout se passe en effet comme si ces films se situaient dans le réel, comme si la caméra volait de vrais moments. Ainsi, Jerry, dans ses costumes beiges et miteux, a réellement l'air d'un vendeur de voitures sans charisme tandis que Frances Mc Dormand ne se fait pas remarquer par sa sophistication précieuse, mais est au contraire magnifiée par son naturel et son accessibilité.

Ce bain de réalité dans lequel les réalisateurs font plonger leurs personnages est d'autant plus fascinant que ces derniers transpirent toujours de cette conscience qu'un jour, ils furent des mythes. Les Coen les travaillent en nous laissant croire qu'ils savent très bien ce que doivent être des gangsters de cinéma, comme si eux aussi avaient vu les films auxquels se réfèrent les cinéastes, puis essayaient de s'y conformer avant d'échouer lamentablement. Car leur imbecillité naturelle, leur

manque de charisme et de grandeur reviennent au galop pour les empêcher de mener à bien leur entreprise d'incarnation. Ainsi, si le déterminisme dans le film noir classique était le plus souvent d'origine sociale ou psychologique, dans *Fargo*, il est tout simplement du à la maladresse! C'est parce que Jerry apparaît trop peu charismatique et trop maladroit aux yeux de son beau-père que ce dernier décide d'aller payer la rançon lui-même et se fait tuer. Certes, dans ces films, le hasard joue encore des tours, les accidents de parcours déterminent toujours les relations de cause à effet, mais leurs conséquences sont aggravées par la bêtise, l'inconscience et l'étourderie des protagonistes qui sabotent eux-mêmes leurs propres plans. « La fascination que ces personnages dégagent provient principalement de leur incroyable capacité à commettre les pires erreurs » dit d'ailleurs Joël Coen, tandis qu'Ethan renchérit : « C'est vrai, il y a quelque chose de fascinant à regarder les gens creuser leur propre tombe.<sup>533</sup> » Leur incompétence égarée devient aussi drôle qu'effarante et aucun ne semble capable d'anticipation, prenant plutôt conscience des événements au moment même où ils arrivent. À l'inverse des personnages d'Alfred Hitchcock qui courraient à leur perte en raison de leur ignorance, c'est plutôt leur inconscience qui les condamne. Et si le déterminisme noir avait raison de leurs bonnes intentions et de leurs espoirs, c'est plutôt leur absence de bonnes intentions, voire leur absence d'intentions tout court, qui frappe ici. Jerry Lundergaard essaye bien d'avoir l'air détaché et en contrôle des grands malfaiteurs lors de sa première rencontre avec Marge. Mais sa façon malhabile de tenter de détourner le sujet, de lancer des regards apeurés autour de lui et de bégayer nerveusement, trahit plutôt sa culpabilité. Comme un enfant qui n'a pas réussi à jouer au dur, il tape de façon hystérique sur son bureau avec son sous-main dès le départ de la policière. Et s'il se sentait bien malin d'avoir fourni une voiture aux kidnappeurs pour commettre leur méfait, il n'avait probablement pas pensé au fait que cette voiture venait de son garage et portait une

---

<sup>533</sup> J. et E. Coen cités par S. Liardet, « L'univers des frères Coen », <http://synopsis.ifrance.com/synopsis/coen/univers.htm>, page consultée le 20 janvier 2005.

plaque d'immatriculation (DLR) indiquant très clairement son origine à la police. En réalité, tout se passe comme si ces personnages jouaient à être des personnages de films noirs, mais qu'ils n'arrivaient à être que des « pantins ridicules [à qui l'on] fait jouer un rôle trop grand pour eux.<sup>534</sup> » Après avoir découvert que le kidnapping de sa femme avait bien eu lieu, Jerry décide de prévenir son beau-père. Nous entendons sa voix hors champ avant que la caméra ne nous rapproche de lui. Il est en train de répéter, variant les choix de mots et les intonations. Outre son manque de confiance en lui, cette scène témoigne bien de l'inaptitude de Jerry à posséder ce qu'un film noir attendrait de lui, soit une force de caractère et un contrôle de ses nerfs. Ce même décalage sera exemplifié dans *Pulp Fiction* par Quentin Tarantino. Deux tueurs à gages doivent y exécuter un contrat. Ils sont en avance et pour passer le temps, discutent de choses et d'autres d'un ton badin, à l'inverse du professionnalisme brutal et minutieux qu'ils devraient manifester. En rendant équivalent le quotidien de ses tueurs à gage à celui, par exemple, d'employés de banque comportant les mêmes temps morts, le cinéaste dissèque, sous nos yeux, un mythe classique. Là encore, le prosaïsme de ces deux personnages les empêchera d'incarner ce qu'un « véritable » film noir aurait exigé d'eux. À la fin de la séquence, Samuel L. Jackson portera même le coup de grâce, enfonçant le dernier clou dans le cercueil du mythe, en disant à son comparse : « *Let's get into character* », comme si le moment essentiel de leur profession n'était, en réalité, qu'un jeu, qu'un autre passe-temps. La mise en scène confirmera ce sentiment en figeant l'image dans un plan fixe sur les nuques des deux personnages. Une façon stylistique de nous inviter à regarder derrière les mythes, à découvrir l'envers du décor en nous donnant à voir ce qui reste du genre classique.

---

<sup>534</sup> A. Masson, « *Jackie Brown*. Le bonneteau et le puzzle » dans *Positif* n° 446, avril 1998, p. 15.

Ces éléments nouveaux tirés de la réalité la plus triviale mélangés aux caractéristiques traditionnelles du noir pourraient ridiculiser les personnages. Pourtant, en jouant ainsi avec les archétypes, les frères Coen et Quentin Tarantino ne les transforment jamais en images parodiques de héros du passé, mais en font plutôt de véritables nouveaux protagonistes noirs, tout en se garantissant une adhésion des spectateurs, ravis non seulement de retrouver des figures connues mais aussi de les voir ainsi maltraitées. Vincent Amiel et Pascal Couté remarquaient : « Tarantino reprend en fait le plaisir qu'on peut éprouver à voir des archétypes [...], sauf que ces personnages ne sont plus des archétypes mais des figures singulières, justement par les déplacements que réalise Tarantino.<sup>535</sup> »

Le même travail sur les clichés peut se constater dans les films des frères Coen. « Le cliché est un moyen de respecter le genre en créant du familier et de la connivence, pour mieux atteindre à la déformation et à la surprise.<sup>536</sup> » Leurs œuvres départissent en réalité leurs personnages d'une partie de leur intériorité traditionnelle et de leur part mythique pour les laisser être les vecteurs d'un commentaire sur le monde et sur le cinéma. Au-delà du commentaire social qu'elle implique, cette démarche est symptomatique d'une crise des sujets. En mettant à nu certains stéréotypes de personnages et en leur redonnant une valeur différente, les cinéastes soulignent le fait qu'ils sont arrivés à un point de perfection indépassable et qu'il leur appartient donc de trouver de nouveaux modes de représentation sous peine de les laisser devenir de purs clichés. Ce sont ces habitudes de représentation qu'ils combattent en redonnant une véritable densité aux images. Même démystifiées, l'intensité dramatique et l'épaisseur de ces figures mythiques sont préservées : les deux kidnappeurs de *Fargo* et les deux tueurs à gages de *Pulp Fiction*, certes idiots et

---

<sup>535</sup> V. Amiel et P. Couté, *Formes et obsessions du cinéma américain*, op. cit., p. 93.

<sup>536</sup> F. Astruc, *Le cinéma des frères Coen*, op. cit., p. 211.

peu impressionnants, ont tout de même encore la gâchette très facile et restent malgré tout inquiétants. Tous les événements d'une banalité exemplaire (chez les Lundergaard, le petit-déjeuner se prend par exemple en famille, en pantoufles et en discutant des problèmes scolaires du fils) sont ancrés dans un réel donné, que l'on nous donne à regarder avec humour. Les enjeux narratifs des situations sont déplacés dans un monde moins dramatique, plus inoffensif et ludique, plus ordinaire et quotidien en somme, mais l'humour irriguant ces situations ne les transforme jamais en scènes burlesques et entièrement risibles. Ainsi, le manque profond de charisme et de jugement de Jerry, bien qu'amusant, est en réalité tragique et entraînera la mort de plusieurs personnes tout en le conduisant en prison. Les Coen particularisent encore les fondations de cette tension entre décalage humoristique et profondeur dramatique par leur direction d'acteurs, d'ailleurs mise en valeur par une mise en scène en plans fixes, sans mouvements de caméra et un montage invisible et neutre. Comme le rappelle Alain Masson : « la nervosité de William H. Macy, l'impavidité de Peter Stormare, la véhémence de Steve Buscemi présentent toujours une assurance, une précision, une netteté qui contraste avec les imbroglios navrants où ils se fourvoient.<sup>537</sup> » C'est en effet en grande partie grâce à ces interprétations que les frères Coen parviennent, non pas se moquer de leurs protagonistes, mais bien au contraire à se servir d'eux comme outils à la portée réflexive indéniable.

La mise en scène de *Fargo* confirme ce double mouvement. « L'insignifiance règne mais ce qui importe, ce n'est pas tant le sens que la manière, l'attitude.<sup>538</sup> » Or, c'est bien le rapport instauré entre l'attitude des personnages (s'amusant à vouloir être des héros de cinéma, à vouloir être plus grands que nature) et la manière des cinéastes (leur style nourri de distanciations ludiques) qui rend les situations de départ

---

<sup>537</sup> A. Masson, « *Fargo*. Du sang sur la neige » dans *Positif* n° 427, septembre 1996, p. 7.

<sup>538</sup> V. Amiel et P. Couté, *Formes et obsessions du cinéma américain*, op. cit., p. 95.



de leurs récits, paraissant communes, inoubliables. En le traitant comme un sujet digne du grand écran, en le mettant véritablement en scène, les Coen rendent l'ordinaire extraordinaire (au contraire d'un cinéma hollywoodien conventionnel qui, lui, a plutôt tendance à vouloir rendre l'extraordinaire ordinaire, assimilable par tous). On pourrait y déceler une lointaine parenté avec Frank Capra ou John Ford. Ils plongeaient, eux aussi, dans le quotidien pour parvenir à révéler l'essence du peuple américain. Ici, le portrait d'un peuple passe, cependant, au second plan, puisque la banalité sert essentiellement de catalyseur aux situations humoristiques. Cette dynamique de l'insignifiance n'est pourtant pas en soi un événement (le cinéma moderne visait aussi à appréhender le réel dans sa dimension la plus concrète, la plus quotidienne). La mise en tension de cette dynamique avec une esthétique précise, détaillée, héritée d'un premier geste classique, oui. Ainsi, la profonde quotidienneté des dialogues de *Fargo* constitue par exemple un puissant outil ludique, amusant le spectateur à coup sûr. Mais elle ne devient signifiante que parce qu'elle est assortie à une mise en scène précise, utilisant la grande profondeur de champ offerte par les plaines enneigées choisies comme décors et une succession de plans fixes que Frédéric Astruc assimile à un « cadrage gelé<sup>539</sup> », que les cinéastes peuvent graphiquement éclabousser de taches de sang. Le film fonctionne en effet sur un principe d'opposition complémentaire : ainsi, l'immensité du territoire ne fait que révéler encore davantage la petitesse des gens, une dialectique notamment exemplifiée dans une scène où Jerry cherche sa voiture sur un parking enneigé et désert, filmé avec une plongée saisissante qui sur-signifie son isolement.

Encore une fois, la dimension comique est utilisée pour souligner toute la brutalité du monde, en laissant la violence surgir dans un lieu où elle n'a apparemment rien à faire, une petite bourgade bourgeoise et tranquille, les cinéastes

---

<sup>539</sup> F. Astruc, *Le cinéma des frères Coen*, op. cit., p. 25.

rappelant bien que personne n'est à l'abri. Une dimension sociale viendra encore s'ajouter lorsque Marge conclura le récit par ces mots s'adressant à Grimsrud, menotté à l'arrière de sa voiture : « *And for what ? For a little bit of money... There's more to life than money, you know... Don't you know that ?... And here ya are, and it's a beautiful day... Well... I just don't understand it* ». Comme elle, les habitants de Fargo ne peuvent comprendre cette irruption de la violence dans leur cadre de vie tranquille et respectable. Pas plus que nous ne pouvons la comprendre.

#### 4.2.4 Affronter la crise des grands récits

*Pulp Fiction* est aussi fondé sur cette dynamique de l'insignifiance et de l'étourderie réaffirmant la force du drame. Le segment concernant le boxeur Butch (Bruce Willis) en offre un bon exemple. Contraint par le caïd Marsellus de perdre un match de boxe, Butch décide plutôt de ne pas suivre l'ordre, d'empocher l'argent et de fuir juste après le combat (comme l'avait fait le boxeur dans *The Set-Up* de Robert Wise en 1949). Il demande à sa compagne de préparer leurs affaires et de l'attendre dans un motel. Or cette dernière a oublié la montre que Butch a dans sa famille depuis des générations. Bien décidé à la récupérer, alors qu'il se sait recherché par les tueurs de Wallace, il retourne chez lui, mais, pris par une faim subite, décide de se faire griller une friandise. Sur le comptoir, il aperçoit une arme qui appartient en réalité à Vincent Vega, le tueur à gages, parti aux toilettes et ayant abandonné là son « outil de travail ». Évidemment, Butch prendra l'arme pour tuer Vega, une mort bêtement causée par une montre oubliée, une envie pressante et le manque de vigilance d'un tueur à gages.

Au-delà de cette exagération réaliste touchant les personnages, *Pulp Fiction* frappe également par son attitude face au mythe du grand récit hollywoodien caractérisé par deux éléments principaux : la fluidité et la continuité. Ces grands récits que certains cinéastes, comme les néo-classiques, tentent de faire revivre n'existent pourtant plus dans les années 1990 qu'à l'état de reliquat. Plusieurs ont d'ailleurs choisi de les laisser mourir en leur préférant le grand spectacle et les sensations. Les films post-maniéristes ont plutôt opté pour trois tactiques distinctes : celle de *Pulp Fiction* d'abord qui, au lieu d'exacerber sa grandeur, le confronte plutôt à une petite narrativité, celle de *Barton Fink* ensuite, basée sur une dynamique de l'égarement et du blocage et celle de *Reservoir Dogs*, enfin, fondée sur une manipulation du temps.

À l'instar de ce dernier film, *Pulp Fiction* met à mal la fluidité et la continuité classiques par sa construction-puzzle, son enchevêtrement de trois histoires parallèles et non chronologiques. Se référant à l'expression trouvée par le journal *Variety* pour désigner ces cinéastes, *Rebels With A Pause*, Dana Polan explique :

*It is easy to see in many recent films the structural effects of this form of « film education ». For example, in Pulp Fiction, there is a fascination with interruption and suspension of narrative, with dramatic shifts from one narrative line to another, with variations of speed.*<sup>540</sup>

Mais il utilise surtout une arme plutôt inhabituelle : le recours à une petite narrativité, celle des anecdotes, des petits moments. En effet, *Pulp Fiction* est un film extrêmement bavard. Et si ses personnages ne brillent ni par leur charisme, ni par leur

---

<sup>540</sup> D. Polan, *Pulp Fiction*, op. cit., p. 37.

professionnalisme, tous, par contre, savent parler. Là encore, ce flot de paroles vise à enclencher une dynamique de l'insignifiance. Car si ces innombrables dialogues révèlent, comme leurs ancêtres noirs, une certaine « poésie virile<sup>541</sup> », une intelligence virevoltante du verbe, une précision rapide et incisive, une attention aux mots d'auteur qui « soude[nt] le public qui, titillé toutes les vingt secondes par un bon mot, devient le complice du film plus que son spectateur<sup>542</sup> », ils n'agissent pas comme révélateur des angoisses existentielles et des tourments des personnages. Leur teneur, ainsi que le registre quotidien et souvent grossier qu'ils empruntent, sont bien plus simplistes, bien plus banals.

Alors que le cinéma maniériste « post-hollywoodien » a toujours hypertrophié les moments intenses des situations de référence (les duels chez Sergio Leone, les meurtres et les dispositifs des machinations chez De Palma), Tarantino se confronte littéralement à l'anodin.<sup>543</sup>

La parole agit alors dans ce film comme une façon de combler ce manque des personnages à être plus grands que nature. Incapables de ressembler à leurs prédécesseurs, d'être à leur hauteur, ils se raccrochent à ce dernier attribut des

---

<sup>541</sup> A. Silver & J. Ursini, *Film noir*, op. cit., p. 19.

<sup>542</sup> S. Daney, « Coup de torchon » dans *Ciné journal*. Volume 1, op. cit., p. 82. Si le public pouvait, par exemple, apprécier la finesse remarquable des dialogues de *The Big Sleep* (où le général Sternwood dit à propos des orchidées « *their perfume has the rotten sweetness of corruption* ») ou de *The Maltese Falcon* (où Humphrey Bogart déclare, d'un ton goguenard, quand il se retrouve braqué : « *my, my, such a lot of guns around town and so few brains* »), les spectateurs des années 1990 ont également reconnu les films des frères Coen et de Quentin Tarantino comme de formidables réservoirs à dialogues cultes, n'hésitant pas à leur consacrer de multiples forums sur internet : on en retrouve plusieurs idolâtrant véritablement les répliques de *Pulp Fiction* telle que « *Butch, whose motorcycle is this ? It's a chopper. Whose chopper is this ? Zed's. Who's Zed ? Zed's dead, baby. Zed's dead* » ou le « *I'm not Mr. Lebowsky ; you're Mr Lebowsky. I'm the Dude. So that's what you call me. That, or Duder. His Dudeness. Or El Duderino, if, you know, you're not into the whole brevity thing* » dans *The Big Lebowski*.

<sup>543</sup> J.-F. Rauger, « 14 fragments d'un festival » dans *Cahiers du cinéma* n° 481, juin 1994, p. 40.

antihéros noirs comme à une bouée, comme s'il s'agissait de noyer leurs maigres prestances sous un déluge verbal.

Pour prendre un exemple télévisuel (influence encore une fois notable), Jerry Seinfeld admettait ainsi trouver des liens entre sa populaire série et *Pulp Fiction* et notait que Quentin Tarantino revendiquait lui aussi cette filiation :

*I thought Pulp Fiction was very much in the tone of a lot of things we do. Some of that coffee-shop stuff between John Travolta and Sam Jackson – I thought, that's like a me-and-George scene » [his television co-star]. Interestingly enough, Tarantino has often admitted to being a big fan of Seinfeld and that he often quotes lines from the show.*<sup>544</sup>

Outre cet effet, les dialogues de *Pulp Fiction* permettent également au cinéaste de forcer le mythe du grand récit à emprunter sans cesse de nouvelles bifurcations, de nouvelles déviations, chacune pouvant s'apparenter à une sorte d'épisode de série télévisée. L'on croit deux tueurs à gages en pleine mission meurtrière ? Voilà le récit qui divague pendant huit longues minutes sur les vertus érotiques des massages de pied. L'on pense un boxeur et sa petite amie en fuite, recherchés par un impitoyable truand ? Voilà la narration qui s'égare sur les mérites des crêpes aux bleuets au petit-déjeuner. L'on imagine l'un des deux tueurs en plein questionnement existentiel sur son avenir ? Voilà l'histoire qui trébuche sur la question des animaux comestibles ou non en raison de leur saleté. *Pulp Fiction* déborde de ces accidents de parcours narratifs et refuse à son spectateur tout fil directeur simple et compréhensible. Ces multiples anecdotes sont alors placées sous le signe de ce que Pascal Bonitzer

---

<sup>544</sup> W. D. Gehring, « When Film Noir Becomes Dark Comedy » dans *American Dark Comedy. Beyond Satire*, op. cit., p. 154. Pour une analyse en profondeur des l'influence télévisuelle sur *Pulp Fiction*, voir D. Polan, *Pulp Fiction*, op. cit., p. 24-26.

appelait très justement un « comique d'égarement.<sup>545</sup> » Tout l'intérêt de ce comique d'égarement est qu'il peut se laisser appréhender à deux niveaux de sens. Le premier : celui de l'effet comique, de la distanciation. Ce comique naît de trois sources : la teneur des anecdotes elle-même, la dilation proprement maniériste du temps qu'elles entraînent créant un sentiment de suspense inusité et ludique, et le décalage qu'implique leur inadéquation de principe dans un récit noir. Le second niveau, celui qui rattache les cinéastes au maniérisme, est celui de l'égarement, de l'angoisse. Aidant le spectateur à se laisser aller à une certaine facilité du récit (d'autant que Tarantino a un sens des dialogues indéniable), cette petite narrativité souligne en effet ce sous-texte fort et angoissant : les grands récits sont morts, comment pouvons-nous encore raconter aujourd'hui ?

La scène de la montre établit bien comment cette petite narrativité faite de microrécits et d'intermèdes insignifiants se déploie pour remplir les silences et les creux laissés par les grands récits. Par un flash-back, le film nous présente Butch petit garçon alors qu'un ami de son père ayant fait la guerre du Vietnam vient lui apporter la montre paternelle transmise de père en fils depuis des générations. Dans cette scène, Quentin Tarantino convoque les grandes émotions du cinéma passé – l'honneur, la transmission, l'héroïsme – , jusqu'à ce que le grand récit déaille pour laisser place à une petite histoire beaucoup plus scatologique, le cinéaste soulignant très nettement qu'aujourd'hui, ces grandes émotions ne peuvent plus fonctionner au premier degré. L'effet ludique est certes fort, mais n'empêche pas ce sens d'affleurer. Et Butch, contaminé par l'intention du réalisateur, finira par se taire respectueusement devant la mort, survenant sous nos yeux, de ces fameux grands récits classiques.

---

<sup>545</sup> P. Bonitzer, « Un comique d'égarement » dans *Journal de Pandora*, op. cit., p. 15.

Lorsque ce régime de la petite narrativité rencontre dans le film l'événement le plus solennel, le plus grave qui subsiste de ces grands récits, soit la mort, le choc est en effet inévitable. Ainsi, dans la première scène du film, deux tueurs à gages sur le point d'exécuter un contrat discutent au point d'être absorbés par leur conversation. Mais bien que ces récits retardent le dénouement de leur mission, celui-ci aura tout de même lieu, Vincent et Jules entrant dans un appartement pour assassiner froidement et ultraviolemment trois personnes. Leurs discussions vides de sens n'ont pas fait passer la pilule, le grand récit noir a repris ses droits pour nous laisser haletants et terrifiés devant cette juxtaposition insensée de la comédie et du drame. De la même façon, la scène de l'overdose de Mia, la femme de Marsellus, est baignée dans des cris hystériques de personnages n'ayant aucune idée de ce qu'ils doivent faire. Le volume sonore de la scène est exagéré, et même amusant, mais il réamorce aussi une véritable angoisse en montrant que les hommes ne s'habituent pas à la violence et la mort, qu'ils ne savent pas y réagir. Tous les moments graves de *Pulp Fiction* sont encadrés par une surabondance de dialogues. La parole est toujours enclenchée pour raconter à tout prix, même si elle n'a plus de valeur en soi, comme s'il s'agissait de nous faire comprendre qu'il faut parler, puisque si l'on se tait, c'est la mort. Si la parole « prépare » d'une certaine façon cette mort à venir, celle-ci survient en effet au moment où ne se racontent plus d'histoires, où la parole s'éteint (la seule scène où aucun mot n'est prononcé est celle où Butch abattra Vincent Vega). Cette utilisation des dialogues implique un effet de distance, d'éloignement et la mort ainsi isolée, bien loin d'être envisagée comme un événement normal, intégrable, garde toute sa dimension tragique. La mort de Marvin causée par l'incapacité de Vega à ne pas parler reste horrifiante (même si Vega s'en « excuse » en disant : « *Oh man, I shot Marvin in the face* » comme s'il s'excusait d'avoir cassé une tasse). En désamorçant le tragique par l'emploi de personnages idiots et de bavardages insignifiants, le cinéaste réamorce, de façon assez choquante, la tragédie.

Les frères Coen ont su témoigner du même usage de la petite narrativité, notamment dans *The Big Lebowski* traversé de longues discussions sur le bowling ou d'anecdotes sans réel intérêt. Mais ils proposent également dans *Barton Fink* une variation de ce procédé, cette fois fondée sur une dynamique de l'égarement et du blocage. Ce film relate l'histoire d'un auteur de théâtre à succès new-yorkais qui erre dans le Hollywood de 1941 et ne parviendra ni à s'y faire une place, ni à écrire le scénario de la série B de lutte qu'on lui a commandé. Sa première rencontre avec son nouveau patron, le producteur Jack Lipnick, témoigne bien de cette logique du dysfonctionnement dans laquelle s'engonce le film. Entrant dans un bureau aux couleurs crème, Barton apparaît aussi effaré qu'échevelé tandis que Lipnick se précipite sur lui pour le serrer dans ses bras, une effusion qui laisse manifestement Barton décontenancé. Lipnick retourne s'asseoir et se met à gesticuler et à soliloquer dans un registre familier et vulgaire. Barton le fixe, n'ayant pas l'air de tout à fait saisir la raison de sa présence dans ce bureau et marmonne quelques mots. Il tient dans ses mains, de façon assez précieuse, une tasse de café qu'il n'aura pas le temps de finir avant que le producteur le congédie. L'incompréhension est à son comble. Son arrivée à l'hôtel Earle dénote les mêmes particularités. Arrivant dans un hall poussiéreux et délabré, il appuie sur une sonnette manifestement cassée qui tinte de longues secondes avant qu'un groom ne surgisse du sol par une trappe. L'ascenseur qu'il emprunte semble lui aussi sur le point de s'effondrer, à entendre ses sinistres craquements. Plus tard, Barton rencontrera Audrey, la secrétaire d'un autre écrivain. Venue l'aider à accoucher de son scénario, elle passera la nuit avec lui avant de mourir violemment dans son lit, sans que l'on ne sache jamais ce qui lui est arrivé. Enfin, Barton sera invité à une fête typiquement hollywoodienne où se côtoient jeunes beautés et marins en permission. Dansant avec frénésie et sans grâce avec une fille, il sera interrompu par un marin qui lui demande un tour de danse avec sa cavalière. L'air halluciné, Barton rétorque : « *I'm a writer ! Celebrating the completion of something good ! Do you understand that, sailor ? I'm a writer !* » Le marin insiste, soutenu par la foule maintenant réunie autour d'eux. Le cadre de la



scène, jusqu'alors conventionnel, se dérègle tout d'un coup, enchaînant les plans filmés de biais, aussi étranges que désaxés. Barton persiste pourtant dans sa folle tirade jusqu'à ce qu'un autre marin l'envoie au sol d'un coup de poing. La bagarre s'envenime et contamine toute la salle, filmée cette fois à partir du sol et au ralenti. Tous ces événements bizarres apparaissent alors comme autant de trous narratifs, d'égarements, de blocages qu'un grand récit traditionnel n'aurait jamais laissé s'installer sans leur proposer de solutions. Barton vénère pourtant ces grands récits, comme en témoigne la haute opinion qu'il se fait de son métier et surtout l'idolâtrie qu'il porte à Bill Mayhew, un autre écrivain installé à Hollywood, bien que ce dernier ne soit plus qu'un ivrogne odieux et sans idée. Mais il faut l'avouer, Barton défend bien mal les objets de son adoration. Pire, Hollywood et ses machines narratives apparaissent même dans le film comme le mal absolu, un lieu de perdition où les créateurs viennent abîmer leur imagination et leur âme (« *the content of your head is the property of Capitol Pictures* » assènera le patron de studio à Barton). Pour l'encourager à finir son scénario, Audrey dira d'ailleurs clairement à Barton : « *Look, it's really just a formula. You don't have to type your soul into it* ». Cette phrase ainsi que les mésaventures de Barton disent clairement cette impossibilité des grands récits à fonctionner normalement. Ces derniers sont morts parce qu'ils se sont épuisés à force de répéter les mêmes formules, les mêmes stéréotypes. Et les scénaristes qui persévèrent malgré tout à vouloir les faire fonctionner finissent alcooliques comme Mayhem (un destin que connurent plusieurs écrivains venus à Hollywood comme Ernest Hemingway ou William Faulkner, évoqués à travers ce personnage), morts comme Audrey (on réalisera qu'elle était en fait l'auteur des *scenarii* de Mayhem), ou pris au piège comme Barton d'un film totalement dérégulé qu'il finira par fuir en se réfugiant imaginairement dans le tableau qui orne sa chambre d'hôtel. Comme dans *The Man Who Wasn't There*, un personnage est « sacrifié » sur l'autel des idées de cinéma des frères Coen.

Cette dynamique de l'errance et du blocage a clairement une fonction satirique dont l'âge d'or d'Hollywood est la victime. Mais au-delà de cet effet, le film réussit également à transmettre une véritable angoisse par son acoquinement au fantastique. Et là encore, c'est sous le regard terrorisé de Barton que le récit ne cessera de s'égarer et de dévier, poussé dans ces chemins de traverse par cette influence propageant un effet d'étrangeté troublant. Ainsi, dès notre première incursion dans ses murs, l'hôtel Earle nous paraît vivant. Les murs y suintent d'une matière gluante, le papier peint s'y décolle en lambeaux révélant un mur rougeâtre et en relief évoquant une chair mise à nu, et les bruits des canalisations ressemblent à s'y méprendre à des murmures humains. Un plan entrant dans le « corps » de l'hôtel par une bonde de lavabo permettra même de jeter un coup d'œil à cet intérieur aussi troublé que troublant. Tous ces plans sans justification diégétique apparaissent autonomes et court-circuitent alors le récit, à l'instar de tous les sons provenant de l'hôtel et qui empêchent Barton de se concentrer et d'écrire. De longs plans du couloir de l'hôtel ont la même fonction d'égarement, au contraire par exemple, de ceux qui émaillaient le récit de *Shining* (Stanley Kubrick, 1980) auquel *Barton Fink* fut comparé, qui prenaient part entière et traumatisante au récit. Ces plans peuvent être interprétés de multiples façons, mais il importe surtout de noter qu'ils sont comme autant de ramifications poussant sur le tronc du récit initial. Au même titre que les grands récits n'auraient pas laissé les blocages narratifs sans solution, ils n'auraient pas non plus laissé cette irrationalité s'installer.

Le personnage de Charlie, envisagé comme un indicateur puissant de la présence fantastique est, lui aussi, troublant. Interprété avec bonhomie par John Goodman, l'homme qui se présente comme agent d'assurances se lie rapidement d'amitié avec Barton avant que des policiers ne nous apprennent son autre identité, celle de Karl

Mundt<sup>546</sup>, un tueur fou. Il confie entre autres à Barton une boîte mystérieuse dont nous ne connaissons jamais le contenu. Mais la dernière scène à l'hôtel vient encore brouiller davantage les cartes. Charlie y surgit d'un ascenseur en feu et arpente le couloir de l'hôtel en hurlant : « *Look upon me, I'll show you the life of the mind* », les murs du couloir prenant feu à son passage. Tel un chevalier apocalyptique annonçant la fin des temps, il confirme également cette impression diffuse qu'il est l'incarnation même, folle et dangereuse, de l'hôtel (le papier peint de la chambre de Barton ne se décolle qu'après ses visites). Il sermonnera d'ailleurs Barton à propos de ses geignardises, lui faisant remarquer que s'il n'est qu'un visiteur ici, lui, Charlie, habite l'endroit. Mais dans cet entremêlement du rêve et de la réalité que suggère le fantastique, une possible signification fait encore davantage dérailler le grand récit : Charlie ne serait-il pas le fruit de l'imagination de Barton qui se punirait par ce biais pour avoir vendu son âme ? *Barton Fink* ne serait-il pas que le récit d'un cauchemar ?

Au travers de ces égarements narratifs et des inquiétants événements fantastiques, *Barton Fink* signifie alors avec angoisse la déliquescence des grands récits. Rien ne peut fonctionner comme prévu puisque leur mythe est nécrosé. Les frères Coen nous font assister en direct à leur dégénérescence. Au contraire de Quentin Tarantino qui, lui, se sert du potentiel comique de la petite narrativité pour re-dramatiser le film noir, les Coen approchent ici le genre de façon beaucoup plus cérébrale, multipliant les portes ouvertes en accentuant l'ambiguïté narrative pour déboucher sur un flou tout aussi inquiétant et dramatique.

---

<sup>546</sup> Le clin d'œil est féroce : Karl Mundt était le nom du vice-président du *House Un-American Activities Committee* responsable de la chasse aux sorcières communiste à Hollywood.

Comme *Pulp Fiction*, *Reservoir Dogs* procède lui aussi d'une dynamique de la petite narrativité. Ainsi, dès la scène d'ouverture, nous découvrons six gangsters, assis dans un café, discutant du sens « profond » des chansons *True Blue* et *Like A Virgin* de Madonna. D'autres discussions, toujours axées sur des références à une certaine culture populaire (comme les séries télévisées des années 1970), suivront. D'emblée, le cinéaste place donc la frivolité comme élément inédit de ce nouveau jeu policier tout en la mettant en contraste avec des événements terribles, chargeant dès lors ces derniers d'une force dramatique décuplée. Mais comme *Barton Fink*, il fonde également son récit sur une dynamique du blocage et de l'égarement, cette fois activée formellement. Rappelons ici les principes fondamentaux du grand récit classique :

La forme narrative s'efforce à la simplicité : respect de la continuité, de la linéarité et des trois unités (action, temps, lieu). Le développement narratif dicte la forme du film. Les points de vue successifs du découpage intègrent le spectateur en lui donnant la meilleure vision possible de l'action. Une ponctuation simple exprime le passage du temps [...]. Le montage s'efforce d'être invisible.<sup>547</sup>

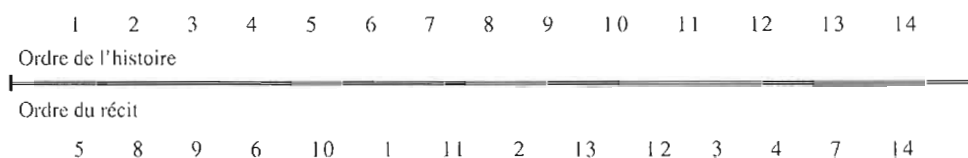
*Reservoir Dogs*, lui, frappe surtout par la construction compliquée de son récit, émaillé de flash-backs et de flash-forwards censés nous aider à reconstituer la genèse et le déroulement d'un hold-up ayant conduit les six hommes à se retrouver dans un hangar désaffecté. Même s'il joue également de la voix-off (une voix, que l'on croit narrative, ouvre le film avant que nous ne réalisons qu'elle appartient à un animateur de radio), c'est sur l'autre parangon du genre que Quentin Tarantino paraît en effet avoir jeté son dévolu : le flash-back. Son utilisation en est exemplaire. Dans un premier temps, parce qu'il réussit par la multiplicité des flash-backs à ouvrir le cadre

---

<sup>547</sup> V. Pinel, *Le montage, l'espace et le temps du film*, Paris : Cahiers du cinéma/Les petits cahiers/Scérén-CNDP, 2001, p. 46.

traditionnel, enfermant et claustrophobe, du film noir. L'horizon du hangar se rouvre grâce à eux. Mais ils servent également de fondement à une réflexion sur la fluidité et la continuité de la grande narrativité. Grossièrement, le film peut se diviser en trois grands chapitres bouleversant la règle traditionnelle de la division en trois temps de l'action dramatique. Cette dernière peut se résumer ainsi : exposition – nœud de l'action – dénouement. *Reservoir Dogs*, lui, propose plutôt cette succession : l'arrivée des truands dans le hangar, soit le dénouement, la préparation du hold-up, soit l'exposition et le moment suivant le hold-up, soit à nouveau le dénouement. Déjà, à ce niveau assez simple, on voit comment le cinéaste réussit un tour de force narratif spectaculaire, puisque tout en respectant la règle d'une division tripartite, il bouleverse néanmoins celle-ci en ne montrant jamais à l'écran son véritable cœur, le hold-up, nous laissant le soin de l'imaginer à loisir. Les grands récits que connurent les films classiques perdent ici leur élément fondamental – leur cœur – sans que pourtant ce « film noir nouvelle mouture » ne devienne incompréhensible par les spectateurs. *Reservoir Dogs*, amputé de son nœud dramatique, fonctionne encore.

Une fois cette base narrative déconstruite, Quentin Tarantino met encore davantage à mal le grand récit en le faisant éclater par l'introduction de multiples flash-backs non chronologiques. En admettant que le hold-up est le centre narratif et invisible du film, ce dernier se déroule de façon désordonnée temporellement et nous fait saisir la différence entre histoire (celle que le film raconte) et récit (la façon dont le réalisateur la raconte).



Ordre du récit	Ordre de l'histoire Si celle-ci nous était racontée de façon linéaire, l'ordre devrait plutôt être :
<p><b>5) Séquence du café :</b> tous les personnages discutent autour d'un petit-déjeuner - Générique -</p> <p><b>8) Séquence de la voiture :</b> Mr. Orange (Tim Roth) est à l'arrière, blessé et ensanglanté, Mr. White (Harvey Keitel) conduit et essaye de le rassurer</p> <p><b>9) Séquence du hangar I :</b> Mr. White, Mr. Orange arrivent au hangar et sont rejoints par Mr. Pink (Steve Buscemi)</p> <p><b>6) Séquence de la fuite :</b> Mr. Pink est poursuivi par la police dans la rue</p> <p><b>10) Séquence du hangar II :</b> Mr. Pink avoue qu'il a caché les diamants</p> <p><b>1) Flash-back de Mr. White :</b> relate la rencontre de Mr. White et du caïd Joe (Lawrence Tierney)</p> <p><b>11) Séquence du hangar III :</b> Mr. Blonde (Michael Madsen) les rejoint</p> <p><b>2) Flash-back de Mr. Blonde :</b> Joe l'engage à sa sortie de prison</p> <p><b>13) Séquence Nice Guy Eddie :</b> au téléphone, Nice Guy Eddie (Chris Penn) est en voiture, en chemin vers le hangar</p> <p><b>12) Séquence hangar IV :</b> Mr. Blonde est seul dans le hangar avec le policier qu'il a kidnappé et qu'il torture. Mr. Orange tue Mr. Blonde</p> <p><b>3) Flash-back Mr. Orange :</b> Mr. Orange est en réalité un policier. Il raconte à son collègue comment il a infiltré la bande, puis comment il a utilisé l'histoire des toilettes</p> <p><b>4) Flash-back préparatifs :</b> Joe a réuni tous les brigands et leur assigne leurs noms</p> <p><b>7) Séquence de la fuite II :</b> Mr. White, Mr. Orange et Mr. Brown (Quentin</p>	<p>- Générique -</p> <p><b>1) Flash-back de Mr. White</b> <b>2) Flash-back de Mr. Blonde</b></p> <p><b>3) Flash-back Mr. Orange</b></p> <p><b>4) Flash-back préparatifs</b></p> <p><b>5) Séquence du café</b></p> <p><b>6) Séquence de la fuite</b></p> <p><b>7) Séquence de la fuite II</b></p> <p><b>8) Séquence de la voiture</b></p> <p><b>9) Séquence du hangar I</b></p> <p><b>10) Séquence du hangar II</b></p> <p><b>11) Séquence du hangar III</b></p> <p><b>12) Séquence hangar IV</b></p> <p><b>13) Séquence Nice Guy Eddie</b></p>

Tarantino) fuient la scène du braquage, Mr. Brown est abattu <b>14) Séquence du hangar V</b> : tous les brigands rescapés sont là. Ils finissent par s'entretuer	<b>14) Séquence du hangar V</b>
---	---------------------------------

En bouleversant ainsi l'ordre « naturel » de succession de l'histoire, Quentin Tarantino joue avec la capacité de croyance du spectateur tout en mettant en miroir l'image d'un monde de plus en plus fragmenté, disparate et dérangé dans lequel l'humain n'a presque d'autre choix que d'être perdu. Après la paranoïa des années 1950 ayant pesé sur le film noir, la libération des années 1960 ayant laissé son empreinte sur les cinéastes du Nouvel Hollywood, c'est au tour de la fragmentation des années 1990 d'envahir le cinéma post-maniériste.

Les flash-backs de *Reservoir Dogs* sont envisageables en trois catégories : ceux nous présentant comment tel ou tel personnage s'est retrouvé lié à l'histoire (identifiables par un carton noir annonçant le nom du personnage), ceux évoquant les moments suivants le hold-up et ceux, enfin, beaucoup plus complexes, contenus dans le flash-back concernant Mr. Orange. Interprété par Tim Roth, Mr. Orange est en réalité un policier ayant infiltré le groupe afin d'en arrêter les membres. Le flash-back le concernant nous le présente donc assis dans un bar, racontant à un autre policier comment il a réussi à se faire accepter par l'équipe. Son partenaire lui demande s'il a utilisé la « *commode story* ». Débute dans ce flash-back un second flash-back durant lequel Mr. Orange apprend cette histoire censée lui donner une crédibilité de voleur. Répétant l'histoire chez lui, comme un acteur, puis devant son partenaire, une scène nous le présente ensuite la contant aux truands eux-mêmes. L'anecdote, assez simple, relate comment, un sachet de drogue dans la poche, Mr. Orange est entré dans des toilettes où il s'est retrouvé face à quatre policiers et deux bergers allemands. Tandis

qu'il raconte cela aux truands, le film prend un détour vertigineux pour nous montrer Mr. Orange face aux policiers et aux chiens dans les toilettes en question, continuant à raconter d'une voix fiévreuse le déroulement de l'action tandis que la caméra tournoie autour de lui.

Ce moment est imaginaire, nous le savons (l'anecdote n'a jamais été vécue). Mais, à sa source, un flash-back est, la plupart du temps, aussi le récit imaginaire du souvenir d'un personnage. Il illustre sa pensée. Et rien ne nous garantit que les événements qu'il relate ont bel et bien eu lieu. Nous, spectateurs, devons nous abandonner à ce récit et lui faire confiance. C'est ce processus que Quentin Tarantino radicalise ici, nous mettant sous les yeux une histoire dont nous savons pertinemment qu'elle n'existe pas, mais nous informant néanmoins sur le caractère de Mr. Orange et sur le déroulement du récit. La fonction initiale du flash-back est alors peut-être respectée mais sa valeur est, elle, détournée. Comme le rappelait Marc Vernet, évoquant la « valeur de vérité certaine » du procédé (celui-ci apparaissant d'une certaine façon plus vrai que le récit au présent) :

Le flash-back, par son caractère d'intervention extérieure dans la fiction, est souvent ressenti comme une intervention de l'instance narrative elle-même, comme un commentaire de l'auteur. Et si un personnage peut dissimuler quelque chose à un autre, l'auteur ne saurait mentir au spectateur.<sup>548</sup>

Le jeu qu'installaient déjà les deux premières catégories de flash-backs avec le spectateur (qui croire ? Quelle version choisir comme la plus « réelle » ?) devient alors encore plus troublant en installant ce nouveau paramètre : le cinéaste est aussi

---

<sup>548</sup> M. Vernet, « Flash-back » dans *Lectures du film*, op. cit., p. 98.



en train de nous mentir. En acceptant cette « trahison » envers nous, nous sommes mis face à une complète relecture du procédé, relecture qui dépasse le simple effet de style pour en complexifier la nature par rapport à celle que lui donnaient les grands récits. L'utilisant comme matière à jeu avec les possibilités de la narration (là où dans le film noir, il servait davantage à symboliser une idée de passé, fardeau dont le personnage ne pouvait se défaire), Quentin Tarantino est celui qui a peut-être le mieux su, par un effet de distanciation fort, renouveler cette figure maîtresse du genre classique, tout en laissant transparaître son désir presque mélancolique envers elle. Le flash-back irréel qui dilate et contracte le temps tout à la fois (alors que le récit du hangar se passe quant à lui, toujours « en direct »), ainsi que les autres invitent à questionner les tenants et aboutissants de la notion de récit et les mécanismes de la représentation (principal objet de questionnement, faut-il le rappeler, du maniérisme). Déformant l'effet premier par une torsion ludique, le cinéaste met ainsi de l'avant une véritable crise du récit, tout en tâchant de lui proposer une solution. La fluidité et la continuité ne fonctionnent plus, tâchons de voir comment les déconstruire, semble nous dire *Reservoir Dogs*. En bloquant sans cesse le déroulement de l'histoire, en l'égarant sur ses multiples déviations, en déstabilisant les repères que notre habitude du cinéma nous a donnés, les flash-backs apparaissent comme autant de petits cailloux blancs jetés par le cinéaste sur la trace du grand récit. À nous de nous faire violence pour le retrouver en reconstruisant le film. Poussant le récit dans ses ultimes capacités à signifier, Tarantino fait alors de la fragmentation un enjeu de son geste post-maniériste en exacerbant du même coup son entreprise de distanciation ludique.

Par ces détournements ludiques, les frères Coen et Quentin Tarantino donnent à leurs films un ton particulier, contaminant tant les thèmes que les formes du film noir traditionnel et qui permet de considérer leur geste comme révélant un véritable nouvel état du genre.

### 4.3 Un nouvel état du genre

*Ce rire est à lui seul une vision du monde, mais qui ne saurait s'exprimer, ni même se traduire de façon tout à fait adéquate par un discours. Ce n'est ni le rire d'un amuseur, ni celui d'un railleur [...]. Ambivalent, il jubile en même temps qu'il moque, affirme en même temps qu'il nie.<sup>549</sup>*

Un double mouvement, associant démythologisation et re-mythologisation, traitant le genre de référence avec sérieux et respect, est donc au cœur même du geste post-maniériste. Mais comment ce geste se différencie-t-il d'un autre à proprement parler maniériste ? Par la distanciation ludique tout à fait particulière que les cinéastes apposent à leur entreprise mémorielle.

L'humour dont ces cinéastes sont capables de faire preuve, qu'il soit d'exagération, d'inversion, venant d'une hybridation, d'une dynamique de l'insignifiance ou du blocage, est en effet un élément clé de leur attitude post-maniériste. Si les frères Coen notaient : « il semble que nous soyons incapables d'écrire un film qui, d'une façon ou d'une autre, ne soit pas contaminé par des éléments comiques<sup>550</sup> », ils précisaient également, par une anecdote, la véritable teneur de leur vision de l'humour :

---

<sup>549</sup> M. Aucouturier, « Préface » dans *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 15.

<sup>550</sup> M. Ciment & H. Niogret, « Un rocher sur la plage. Entretien avec Ethan et Joel Coen » dans *Positif* n° 367, op. cit., p. 62.

Regardez l'exemple récent de ces types qui ont fait sauter le *World Trade Center*. Ils avaient loué une camionnette pour préparer l'explosion et, une fois leur forfait commis, ils sont revenus à l'agence de location pour leur réclamer l'argent qu'ils avaient déposé. L'absurdité d'un tel comportement est en soi terriblement comique.<sup>551</sup>

Cette vision rejoint la conception « tarantinienne » de l'humour noir. Olivier de Bruyn notait à propos de *Pulp Fiction* : « l'hyperbole domine et le film peut être vu comme une farce sanguinolente [...], si l'on veut, Shakespeare dans la série B<sup>552</sup> ». Ces trois cinéastes respectent en réalité ce principe expliqué par Benoît Cohen : « je pense que l'humour rend souvent les films noirs plus violents, ça apporte du contraste.<sup>553</sup> » L'appellation « humour noir » convient tout particulièrement dans ce cas ! Le film noir classique offrait à ses réalisateurs la possibilité de critiquer le rêve américain assez durement. Dans les années 1950, les cinéastes le firent pour la plupart avec cynisme. Le contexte ayant changé (pour ne citer que cet aspect, l'abandon du noir et blanc fit perdre au genre son aura maléfique et néfaste), les cinéastes des années 1990 ne pouvaient plus être simplement cyniques : ils cachèrent donc, d'une certaine façon, leur vision du monde sous une bonne dose d'humour grinçant. Comme le rappelle Wes D. Gehring, le genre n'attendait que ça :

---

<sup>551</sup> M. Ciment & H. Niogret, « Plus près de la vie que des conventions du cinéma. Entretien avec Joel et Ethan Coen » dans *Positif* n° 427, septembre 1996, p. 17.

<sup>552</sup> O. de Bruyn, « Orange sanguine » dans *L'amour du cinéma. 50 ans de la revue Positif*, op. cit., p. 458.

<sup>553</sup> B. Cohen, « Alain Corneau et Benoît Cohen à propos de *Cameleone* » dans *Panthéon Noir*, op. cit., p. 63.

*Black humor theorist/historian Douglas M. Davis has suggested this American affinity for the genre is an outgrowth, ironically, of the nation's unique ties with what might best be called the hopeful populism of anything-is-possible-but « These beliefs do not stay the course. [The early promise for the 1960's goes unfulfilled.] They are rigid and break when they fall. Therein lies an invitation for black comedy » [...]. The closest genre fit for black comedy is film noir.<sup>554</sup>*

Pourtant, et c'est bien tout l'intérêt de ces nouveaux noirs que sont les films des frères Coen et de Quentin Tarantino, ces derniers respectent les propositions du genre classique en donnant à l'humour une fonction plus inédite et paradoxale, celle d'être un véritable catalyseur de tragédie. Cette dimension tragique est essentielle pour faire entrer un film dans la catégorie générique noire. Même drôle, un film noir ne saurait se confondre avec une comédie. En lui réside un fondement sérieux que les cinéastes ne peuvent évacuer, en s'en moquant par exemple, pour pouvoir lui appartenir. Alfred Hitchcock, peut-être mieux que quiconque, savait cela. Ne disait-il pas : « tuer quelqu'un est très dur, très douloureux et très... très long ! » (phrase que les frères Coen mirent en exergue sur l'affiche de *Blood Simple*) ? S'inspirant de ce maître, les frères Coen et Quentin Tarantino ont su placer l'humour tout à côté de la tragédie, trouvant là une façon de mettre à distance cette dernière tout en la renforçant.

À la manière des films d'Hitchcock, les cinéastes pratiquent donc un mélange parfaitement apte à frapper les esprits et qui permet une revitalisation du genre en mettant en valeur ses bases les plus essentielles, en réaffirmant la puissance de ses principes les plus fondamentaux. « Si la mise en scène sert l'histoire, le ton introduit

---

<sup>554</sup> D. M. David *The World of Black Humor : An Introductory Anthology of Selections and Criticism*, New York, E.P. Dutton, 1967, p. 20, cité par W. D. Gehring, « Historical Literary Overview » dans *American Dark Comedy – Beyond Satire*, op. cit., p.14 et « When Film Noir Becomes Bark Comedy » dans *Ibid.*, p. 134.

une distance qui, sans “désamorcer” le drame, invite à une double lecture de l’œuvre [...]. Le genre avec les Coen ne peut exister qu’à travers sa propre mise à mort<sup>555</sup> » et « si Tarantino marque notre époque c’est parce qu’il parvient intuitivement à transcrire le modèle des tragédies grecques en termes contemporains, tout en gardant une distance dont le cynisme est teinté d’une certaine désinvolture.<sup>556</sup> » Je ne retiendrai pas le terme « cynisme », car l’humour de ces cinéastes n’a aucune intention parodique ou méprisante ; il ne leur sert jamais à jeter un regard condescendant sur le film noir. Il manifeste plutôt le plaisir ludique qu’ils prennent à jouer avec le cadavre d’un genre que l’on croyait disparu, mais qu’ils mettent toute leur énergie à ressusciter. C’est ce respect des fondamentaux du genre, jouant du non-sens pour mieux régénérer un sens, qui leur permet de ne jamais tomber dans le grotesque comme l’a malheureusement fait Martin Scorsese dans sa version de *Cape Fear* (1991). Si « le maniérisme est, après tout, une voie escarpée entre la solennité et le ridicule<sup>557</sup> », le post-maniérisme demande, lui aussi, un bon sens de l’équilibre.

Michel Aucouturier notait à propos de Dostoïevski : « ce n’est ni par son discours propre, ni à travers tel ou tel de ses personnages que le romancier s’est exprimé, mais par la structure entière de son œuvre, par la forme romanesque originale qu’il a créée.<sup>558</sup> » Il ne s’agit pas ici de comparer les frères Coen et Quentin Tarantino à Dostoïevski, mais cette remarque pourrait néanmoins aussi s’appliquer à leurs œuvres dont la structure même exprime leur idée de cinéma. Tout se passe en effet comme s’ils déconstruisaient pour mieux reconstruire par des variations, impliquant une nouvelle articulation des thèmes et des formes génériques, qui ne met pas en péril l’essence du genre, mais le fait évoluer par l’emprunt d’une voie post-

---

<sup>555</sup> F. Astruc, *Le cinéma des frères Coen*, op. cit., p. 65 et p. 223.

<sup>556</sup> B. Gauthier, *Histoire du cinéma américain*, op. cit., p. 144.

<sup>557</sup> H. Aubron, « Truands » dans *Cahiers du cinéma* n° 619, janvier 2007, p. 33.

<sup>558</sup> M. Aucouturier, « Préface » dans *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 14.

maniériste. « Les genres semblent aujourd'hui d'autant plus performants que leurs codes sont déconstruits sous nos yeux.<sup>559</sup> » Yannick Dahan évoque à propos de ce cinéma : « une cinégénie qui autopsie tout un pan du cinéma américain pour créer des images neuves, amalgame de références qui servent toujours la modernité du propos.<sup>560</sup> » Cette « mission » que se sont donnée les cinéastes, se servant des outils fournis par leurs styles, ne peut toutefois s'apparenter à un exercice de style pur, à un simple commentaire sur les formes, mais à une véritable nouvelle expérience du genre. Ils partent d'une situation donnée, non pas pour l'imiter, mais pour mieux la reformuler – en cela, ils ne peuvent donc pas être considérés comme baroques, puisque ce dernier geste, s'il suppose le même primat du style que le maniérisme, implique néanmoins une inspiration totalement libre, débridée, non soumise à des schémas préétablis. Cette reformulation du genre n'est pas un effet de mode. Elle est signifiante dans l'histoire du cinéma en ce qu'elle dénote l'existence non d'un détournement, mais d'une confrontation, d'un sursaut résistant à une crise artistique, se servant à la fois des armes du passé et des outils de son temps. C'est ce renouvellement stylistique du contenu et de la forme, engendrant une esthétique et un propos originaux, et transformant la structure du genre, qui permet au film noir d'entrer dans une nouvelle phase générique post-maniériste particulière à ce corpus.

---

<sup>559</sup> O. de Bruyn, « Orange sanguine » dans *L'amour du cinéma. 50 ans de la revue Positif*, op. cit., p. 460.

<sup>560</sup> Y. Dahan, « *The Barber. Kill John Doe !* » dans *Positif* n° 489, novembre 2001, p. 21.

## CONCLUSION

*Genre films are a great place to hide. You can play on two levels. The audience is there to see a film of a certain type, and take pleasure in the satisfaction that specific genres can provide. Meanwhile, you can indulge in some of your personal preoccupations without it becoming too pretentious or boring.*<sup>561</sup>

De 1984, date de sortie de *Blood Simple* à 2001, date de celle de *The Man Who Wasn't There*, les frères Coen et Quentin Tarantino ont proposé une forme de marche à suivre ayant permis au film noir de se revivifier. Emprunté par plusieurs autres cinéastes, leur geste consistait à fondre la dimension classique générique dans une dimension plus versatile faite d'hybridation, par le sang et réflexive, et de distanciation ludique, fondée sur un comique d'inversion, la *persona* des acteurs choisis, une dynamique de l'insignifiance, une petite narrativité et une dynamique du blocage et de l'égarement. Leurs façons de faire n'ont néanmoins pas été exactement les mêmes. « Si Tarantino est proche de Scorsese et d'Elmore Leonard, les frères Coen lorgnent davantage du côté de Dashiell Hammett<sup>562</sup> » rappelle Laurent Vachaud. Il n'est pas en effet difficile de reconnaître que les Coen ont pratiqué cette redynamisation sur un mode plus sophistiqué et raffiné du post-maniérisme, et Tarantino d'une façon plus populaire et humoristique. De ce fait, ce dernier cinéaste est d'ailleurs moins considéré par les théoriciens, ce que Frédéric Astruc a raison d'expliquer ainsi : « l'esthétique coenienne ne s'institutionnalise pas (contrairement à celle de Tarantino, par exemple, qui est moins "atypique" depuis qu'il a engendré des

---

<sup>561</sup> S. Soderbergh cité par P. Biskind, *Down and Dirty Pictures. Miramax, Sundance and the rise of independant films*, New York : Simon & Schuster, 2004, p. 191.

<sup>562</sup> L. Vachaud, « Le rouge et le noir » dans *Positif* n° 420, *op. cit.*, p. 80.

“clones”)<sup>563</sup>. » Ceci étant admis, le travail de ces trois auteurs manifeste néanmoins un état d’esprit similaire. Refusant d’en perpétuer simplement les codes, les alimentant par une stylisation créatrice d’une nouvelle forme, leur post-maniérisme a en effet su faire sortir les mythes du film noir de leur carcan de normes passées pour les remythifier, leur redonner une nouvelle valeur à la source d’un discours à la fois sur l’état du cinéma et de ses grands mythes et sur la société américaine qui les a vus éclore.

Deux questions importantes restent à ce point en suspens. Le post-maniérisme, paraissant issu d’une sorte de génération spontanée, l’est-il réellement ? Ou en d’autres termes, pourquoi a-t-il éclos de cette façon à ce moment précis de l’histoire ? Deuxième interrogation : le post-maniérisme est-il mort depuis et, si oui, pourquoi ?

Je l’ai abordé, le (post-) maniérisme est principalement caractérisé par le fait qu’il révèle une réaction à une crise des sujets, de la représentation. Or, à compter du milieu des années 1980, celle-ci a bel et bien eu lieu. Il faut ici se rappeler que cette période est celle de la toute-puissance des studios, revenus non pas à leur heure de gloire, mais à une domination économique sans pareille. Les *blockbusters* et les stratégies marchandes envahissent le marché et peu de réelles niches existent encore, dans le cinéma américain, pour des propositions cinéphiles. Mais le film d’auteur n’est pas mort et c’est afin de le promouvoir et de lui permettre un développement parallèle que se créent, à cette période, deux institutions fondamentales à la future éclosion du post-maniérisme : le festival de films indépendants *Sundance* dirigé par Robert Redford et la compagnie de distribution Miramax créée par les frères

---

<sup>563</sup> F. Astruc, *Le cinéma des frères Coen*, op. cit., p. 228.



Weinstein. Si, pour leur part, les frères Coen (et avec eux, la branche plus cérébrale du post-maniérisme, comme les films de David Mamet ou de David Lynch) purent compter sur l'engouement des festivals internationaux (ceux de Deauville et Cannes, notamment) pour parvenir à sortir leurs films de l'anonymat, la vague représentée par Quentin Tarantino (et embrassée par Robert Rodriguez, Roger Avary ou Steven Soderbergh) est, elle, redevable à ces deux institutions. Programmés dans le festival ou distribués par la compagnie, leurs films purent en effet jouir d'une attention sans précédent, Miramax ayant notamment adopté la stratégie de promouvoir ces films d'auteur indépendants avec la même force de frappe que celle accordée aux films de studios.

Aidés, voire même protégés par ce contexte, de nombreux films ont ainsi pu proposer, sans crainte de voir leurs œuvres refusées par un système commercial, une réflexion à la fois formelle et discursive sur l'état de leur art. Or, le cinéma tel qu'il existe à ce moment ne va pas bien. Menacé par un certain épuisement des sujets, une répétition quasi inévitable des mêmes thèmes et formules, l'institution cinéma, et notamment policière, connaît une vraie faiblesse. « Le "néo-polar" américain, cette résurgence du genre depuis quelques années [...] éclôt dans les zones grises d'un cinéma hollywoodien plus que jamais normatif, balisé, consensualiste, voire réactionnaire.<sup>564</sup> » Ces nouveaux cinéastes ont parfaitement compris cet enjeu et proposent dans leurs films non plus un sempiternel discours sur le quoi, le sujet, mais une réflexion sur le comment, la manière, la représentation en tant que telle. Profitant de l'ébullition du moment, ils témoignent de cette observation faite par Thierry Jousse en 1992 : « peut-être le cinéma américain est-il en train de sortir enfin de

---

<sup>564</sup> F. Garbarz, « Figures du loser dans le film noir contemporain » dans *Positif* n° 422, avril 1996, p. 95.

l'interminable travail de deuil qui a suivi la fin du classicisme pour retrouver un rapport fécond avec un son histoire.<sup>565</sup> »

Tous ces cinéastes, bien que pour la plupart biberonnés cinématographiquement parlant à la vidéo et à la télévision, ont une conscience aiguë de ce que le cinéma a déjà su être, de ses mythes achevés. C'est en réalité dès les années 1960 que :

Les figures flottent dans l'air du cinéma, elles appartiennent définitivement à un réseau de consultation, à une banque de données, à un système de clonage dans lequel on peut puiser à l'envi pour remodeler le cinéma, le réinventer, l'habiller d'atours neufs, lui coudre une nouvelle peau, faire des croisements inédits, produire des hybrides.<sup>566</sup>

Bien loin d'opérer un retour en arrière, ces cinéastes se sont alors posé la question : comment faire revivre cette mythologie nourricière, cet état impressionnant du cinéma, sans tomber dans le piège de la redite épuisante, ni dans celui de la vénération au premier degré ? Par leurs commentaires esthétiques, ils ont su révéler une façon de créer *à la manière de*, en stylisant cette manière initiale idéalisée et en développant un style tout à fait particulier face à un état de crise.

Comme le film noir, surgi en réaction à la crise qui frappait le cinéma policier, le film noir post-maniériste est avant tout une réaction. Abandonnant l'angoisse pure qui caractérisait l'esthétique expressionniste du film noir classique, le film noir post-maniériste a déplacé l'enjeu de la représentation sur un terrain apparemment plus

---

<sup>565</sup> T. Jousse, « Le temps des mutations » dans *Les cahiers du cinéma* n° 462, *op. cit.*, p. 25.

<sup>566</sup> A. de Baecque et T. Jousse, *Le retour du cinéma*, *op. cit.*, p. 83.

ludique, plus léger tout en ayant pourtant su préserver l'essence du genre classique : son sens profond de la tragédie. Comme le rappelle Frédéric Astruc, c'est bien le genre classique qui fournit aux cinéastes « des personnages, des situations, des matrices, parfois un état d'esprit.<sup>567</sup> » Mais cette matière première devient chez eux secondaire, soumise à la pression de leurs subjectivités, de leurs touches personnelles. Pourtant, de cette alchimie naît une nouvelle forme qui ne renie jamais ses fondations. Et c'est en modelant la mémoire générique du noir qu'ils sont parvenus à le faire revivre, inspirant une forme nouvelle qui n'est ni tout à fait différente, ni tout à fait la même.

Forme vive, le film noir a ainsi su survivre, contrairement au western ou à la comédie musicale, grâce à ces cinéastes qui purent trouver dans son potentiel référentiel fort et sa capacité particulière à savoir tendre un miroir aux angoisses américaines de formidables ressources évolutives. De sa période classique à aujourd'hui, le film noir connut différentes formes d'évolution : le second maniérisme et sa réaction exagérée et théâtrale, la vague moderne et son réalisme documentarisé, la vague néo-classique et sa continuation tranquille des formes classiques, la vague de recyclage et ses sensations brutes et son plaisir immédiat et la vague post-maniériste et sa stylisation faite de distanciation ludique et d'emprunts à d'autres genres. Refusant la parodie, ne se mettant jamais en position de surplomb face au genre, cette dernière ne vise pas à épuiser les ressources du genre ou à uniquement faire rire son spectateur, mais plutôt à les revivifier en mettant en relief le tragique et en mettant de l'avant l'angoisse des cinéastes face à un passé idéalisé et un présent sans réponse. Par ce renouvellement stylistique ludique impliquant bien plus qu'un simple recyclage pseudo-mémoriel, le genre nouvelle forme se fait alors espace de réflexion sur l'Amérique et le cinéma.

---

<sup>567</sup> F. Astruc, *Le cinéma des frères Coen*, op. cit., p. 221.

Ayant, à l'instar des peintres maniéristes, « fait de leurs aînés des modèles plutôt que des exemples<sup>568</sup> », s'adressant à notre expérience des images tout en proposant un commentaire sur les formes, les films post-maniéristes conduisent ainsi à penser l'image non plus comme un témoignage irrévocable du monde, mais aussi comme un acte cinématographique-réflexif. Ce faisant, ces images explorent de nouvelles avenues, de nouvelles façons de « raconter des histoires », offrant par là, non seulement un véritable état des lieux du cinéma des années 1990, mais également des options de renouvellement ludiques et stylisées ne mettant jamais en péril l'essence du genre initial.

Malgré quelques résurgences plus tardives (comme *La Mala Educacion* de Pedro Almodovar en 2004), le dernier film représentatif de cette tendance est à mon sens *The Man Who Wasn't There* en 2001. Mêlant à la perfection cinéma de genre et cinéma d'auteur, réconciliant cinéma intellectuel et populaire, cette branche faite de « *anti-art films art films* », tels que les nomme Peter Biskind<sup>569</sup>, connut un vif succès, mais ne perdura pas sous une forme aussi aboutie et achevée que celle qu'elle connut dans les années 1990. Plusieurs facteurs peuvent l'expliquer. Le premier est d'ordre économique. Soutenus par Miramax et Sundance, ces cinéastes aux oeuvres très lucratives trouvaient dans ces institutions les moyens financiers de créer. En outre, l'esprit de ces années, à l'image de ce qui se passa avec le Nouvel Hollywood des années 1960 et 1970, était tout à fait favorable à l'épanouissement de ce genre de films nouveaux et dynamiques, comme le rappelle Edward Norton :

---

<sup>568</sup> P. Barucco, *Le maniérisme italien*, op. cit., p. 123.

<sup>569</sup> P. Biskind, *Down and Dirty Pictures*, op. cit., p. 121.

*In the late '60s and early '70s, the studios didn't know how to market films for the youth culture, and they turn to new young filmmakers to figure it out for them. The exact same thing happened across the '90s, and when this generation came of age, it put out very original, distinctive, mature work. They revitalised American films after a decade of it being pretty fuckin' flat. It was the first real American New Wave since the late '60s.*<sup>570</sup>

Mais les stratégies de Miramax furent à long terme néfastes. Concevant ces films à l'exacte image des *blockbusters*, les promouvant comme tels, et ayant modelé le monde du cinéma indépendant sur le modèle structurel de celui des studios (devenus depuis bien longtemps des entreprises comme les autres), la compagnie finit par exercer une pression énorme sur les réalisateurs, leur demandant non plus d'exprimer leurs visions du monde et du cinéma, mais de fabriquer des films à succès. Petit à petit, les exigences artistiques des auteurs passèrent au second plan et conduisirent même les plus intègres d'entre eux à compromettre leurs projets. « *If the 1970s was a directors' decade, the 1990s was their [the distributors and the marketers] decade.*<sup>571</sup> » Ainsi, *Kill Bill* (2003-2004) et *Death Proof* (2007) de Quentin Tarantino, bien qu'intéressants artistiquement restent largement en deçà du film précédent de l'auteur, *Jackie Brown*, en termes d'intentions « auteuriales » ou de discours réflexif. Même les frères Coen, pourtant plus à l'abri du système mis en place par Miramax puisqu'évoluant de façon totalement indépendante, abandonnèrent quelque peu leur volonté « auteuriale » pour plonger dans la comédie romantique et la comédie « cartoonesque », certes charmantes, mais sans réel intérêt discursif (*Intolerable Cruelty*, 2003, *The Ladykillers*, 2004).

---

<sup>570</sup> E. Norton cité par P. Biskind, *Down and Dirty Pictures*, op. cit., p. 8.

<sup>571</sup> *Ibid.*, p. 24.

Il faut ici aussi mentionner un autre facteur : les années 1990 reflétaient, par ces films, une crise cinématographique fondée sur les questions : comment créer ? Comment raconter ? Mais les crises sont par nature cycliques. Elles ont toujours traversé l'histoire du cinéma comme autant de moments à la fois troublants et fondateurs :

À chaque changement d'ère, de grands animaux disparaissent, et le cinéma entre en mutation au début des années soixante pour y laisser, défait, chacune de ses vérités fondatrices [...]. Chaque vérité qui s'effondre est l'occasion de renouveler le regard du cinéophile, comme une immense griserie devant tous les possibles ouverts à cet art.<sup>572</sup>

Les films post-maniéristes offraient une solution à cette crise et ont ouvert la voie à d'autres façons de faire du cinéma. Ils ont su capter cet air du temps, qu'en 1996, Antoine de Baecque et Thierry Jousse pouvaient ainsi analyser : « le temps de la mélancolie est passé. Nous entrons dans l'ère des mutations et abordons, contre toute attente, l'âge des possibles.<sup>573</sup> » Mais une fois ces possibles explorés, ces nouvelles manières intégrées, digérées même par le système, elles ne pouvaient exister avec la même vigueur et la même énergie que dans leurs premières versions. Un mouvement maniériste est, par sa nature même, un mouvement temporaire, ou plus exactement transitionnel. Il porte sa fin en son sein même. Car le maniérisme est l'état d'un art observable entre un moment de perfection et un moment de recommencement. Il est un moment de questionnement, de doutes, de propositions, non pas fait pour s'installer, mais pour ouvrir les perspectives, pour explorer de nouvelles avenues. Il est ce moment rare et précieux où l'art devient « le lieu immanent de sa propre sacralité.<sup>574</sup> » Il est de la nature même du maniérisme de

---

<sup>572</sup> A. de Baecque et T. Jousse, *Le retour du cinéma*, op. cit., p. 30. et p. 35

<sup>573</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>574</sup> P. Barucco, *Le maniérisme italien*, op. cit., p. 124.

s'éteindre pour mieux renaître, lorsque la prochaine crise s'annoncera. Pourtant, si le maniérisme est temporaire, il n'en reste pas moins essentiel pour comprendre l'évolution d'un art.

Personne ne peut prédire la prochaine crise que connaîtra le cinéma, ni quelles formes cinématographiques prendront les réactions à celle-ci. Deux films signés David Cronenberg viennent néanmoins d'ouvrir la voie à de nouveaux questionnements : *A History of Violence* (2006) et *Eastern Promises* (2007). Le premier travaille directement la notion de héros de cinéma, tandis que le second s'intéresse au versant maléfique du même mythe : le brigand. Ces deux films empruntent au post-maniérisme sa dynamique de l'insignifiance en plongeant ses deux archétypes dans le réel le plus banal et le plus quotidien, son hybridation par le gore, son recours à la *persona* des acteurs (Viggo Mortensen interprète les deux rôles), mais s'éloignent pourtant de la distanciation ludique pure, en n'intégrant aucune trace d'humour à leurs récits. C'est également cette voie plus anxiogène qu'emprunte le dernier film en date des frères Coen, *No Country for Old Men* (2007), retravaillant cette fois plus directement les mythes mortifères du western. Faut-il y voir une désespérance plus marquée de la société et de l'art auxquels ils feraient écho ? Peut-être. Il n'empêche que c'est en envisageant ces films comme la suite du travail proposé par les œuvres de mon corpus que l'on peut les saisir au mieux. Le post-maniérisme est un outil essentiel. Il aura permis de comprendre de façon profonde et détaillée la mutation que connut le septième art dans les années 1990 ainsi que d'envisager ses auteurs non comme les représentants d'une tendance destructrice et cynique comme certains ont bien voulu l'analyser, mais au contraire comme des cinéastes absolument conscients et respectueux de la dimension historique de leur art, tout prêts à mettre leur talent au service d'une idée de cinéma.

En poursuivant son étude, nul doute qu'il fournira également une interprétation pertinente des forces à l'œuvre dans le cinéma contemporain.



## BIBLIOGRAPHIE

### FILM NOIR ET ROMAN NOIR

ASTRUC Alexandre, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo, "le cinéma comme art d'écriture" » dans *L'écran français* n° 144, 30 mars 1948, article reproduit au <http://aliquid.free.fr/spip.php?article2261>, page consultée le 13 novembre 2007.

BEINEX Jean-Jacques, « Polar n° 27 » [1983] dans *Panthéon Noir I*, François Guérif [éd.], Paris : Nouvelles Éditions Séguier, collection « Carré Ciné », p. 41-47.

BORDE Raymond et CHAUMETON Étienne, *Panorama du film noir américain. 1941-1953*, Paris : Flammarion, collection « Champs Contrechamps » [Paris : Éditions de Minuit, 1955], 1988.

BORGERS Étienne, « L'âge d'or du roman policier noir américain », mai 2004, [http://www.geocities.com/polarnoir/pbo\\_usa.html](http://www.geocities.com/polarnoir/pbo_usa.html), page consultée le 6 mai 2006.

BOUJUT Michel, « Noir comme le jazz ? » dans *L'avant-scène Cinéma* n° 329-330, « Spécial film noir. Howard Hawks : *Le grand sommeil* », Paris : L'avant-scène, juin 1984, p. 24-29.

BOURGET Jean-Loup, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris : Armand Colin, collection « Cinéma », 2005.

BOYER Anne-Marie, « Questions de paralittérature » dans *Poétique* n° 98, Paris : Seuil, avril 1994, p. 131-151.

BRION Patrick, *Le film noir. L'âge d'or du film criminel américain, d'Alfred Hitchcock à Nicholas Ray*, Paris : Éditions de La Martinière, 2004.

BURCH Noël et ANDERSEN Thom, *Les communistes de Hollywood : autre chose que des martyrs*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, collection « L'œil vivant », 1994.

BUTLER Jeremy G., « *Miami Vice : The Legacy of Film Noir* » dans *Film Noir Reader*, Silver Alain et Ursini James [éd.], New York : Limelight Édition, [1996], 2005, p. 289-305.

CAPP Rose « *This Gun is For Hire* » dans *Senses of Cinema*, juillet 2000 <http://www.sensesofcinema.com/contents/cteq/00/8/gun.html>, page consultée le 13 avril 2007.

CHABROL Claude, « Entretien » dans *Panthéon Noir I*, François Guérif [éd.], Paris : Nouvelles Éditions Séguiet, collection « Carré Ciné », p. 25-34.

CIMENT Michel, *Le crime à l'écran : une histoire de l'Amérique*, Paris : Gallimard, collection « Découvertes. Cinéma », n° 139, 1992.

CIMENT Michel, *Fritz Lang. Le meurtre et la loi*, Paris : Gallimard, collection « Découvertes. Arts », n° 442, 2003.

CIEUTAT Michel, « Le film noir » dans *Cinémaction* n° 68, Michel Serceau [éd.], « Panorama des genres au cinéma », Paris : Éditions Corlet-Télérama, 3ème trimestre 1993, p. 34-45.

COX Alex, « A Bullet in the Back » dans *The Guardian*, 5 mai 2006, <http://film.guardian.co.uk/features/featurepages/0,,1767669,00.html>, page consultée le 5 mai 2006.

DE BAECQUE Antoine, « Présentation » dans *Le goût de l'Amérique. 50 ans de cinéma américain dans les Cahiers du cinéma*, Antoine de Baecque et Gabrielle Lucantonio [éd.], Paris : Cahiers du Cinéma, collection « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », n° 56, 2001, p. 5-16.

DAMICO James, « *Film Noir : A Modest Proposal* » [1978] dans *Film Noir Reader*, Silver Alain et Ursini James [éd.], New York : Limelight Édition, [1996], 2005, p. 95-105.

DOMARCHI Jean, « Welles à n'en plus finir » dans *Le goût de l'Amérique. 50 ans de cinéma américain dans les Cahiers du cinéma*, Antoine de Baecque et Gabrielle Lucantonio [éd.], Paris : Cahiers du Cinéma, collection « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », n° 56, 2001, p. 51-60.

DUBOIS Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Paris : Nathan, collection « Le texte à l'œuvre », 1992.

DULOUT Stéphanie, *Le roman policier*, Paris : Milan, collection « Les essentiels », n° 12, 1997.

DURGNAT Raymond, « Paint it Black : The Family Tree of the *Film Noir* » [1970] dans *Film Noir Reader*, Silver Alain et Ursini James [éd.], New York : Limelight Edition, [1996], 2005, p. 37-51.

EISENZWEIG Uri, *Autopsies du roman policier*, Paris : UGE, collection « 10/18 », 1983.

EISENZWEIG Uri, *Le récit impossible*, Paris : Bourgois, 1986.

ERICKSON Glenn, « Expressionist Doom in *Night and the City* » dans *Film Noir Reader*, Silver Alain et Ursini James [éd.], New York : Limelight Edition, [1996], 2005, p. 203-207.

GUÉRIF François, *Le film noir américain*, Paris : Éditions Denoël, nouvelle édition revue, corrigée et augmentée, [1979], 1999.

HIGHAM Charles et GREENBERG Joel, « *Noir Cinema* » [reproduction partielle d'*Hollywood in the Forties*, New York : A.S. Barnes, 1968] dans *Film Noir Reader*, Silver Alain et Ursini James [éd.], New York : Limelight Edition, [1996], 2005, p. 27-35.

HOLLINGER Karen, « *Film Noir*, Voice-Over, and the Femme Fatale » dans *Film Noir Reader*, Silver Alain et Ursini James [éd.], New York : Limelight Edition, [1996], 2005, p. 243-259.

KERR Paul, « Out of What Past ? Notes on the B *film noir* » [1979] dans *Film Noir Reader*, Silver Alain et Ursini James [éd.], New York : Limelight Edition, [1996], 2005, p. 107-127.

LACOMBE Alain, *Le roman noir américain*, Paris : Union générale d'éditions, 1975.

LÉVY Maurice, *Images du roman noir*, Paris : Losfeld, 1973.

LITS Marc, *Le roman policier*, Liège : C.E.F.A.L., 1993.

MESPLÈDE Claude, « Genres et publics du roman policier » dans *Le monde des littératures*, Yves-Noël Lelouvier, Gilles Quinsat et Stéphane Bureau [éd.], Paris : Encyclopaedia Universalis, 2003, p. 418-421.

MITCHELL Edward, « Apes and Essences : Some Source of Significance in the American Gangster Film » dans *Film Genre Reader II*, Barry Keith Grant [éd.], Austin : University of Texas Press, 1995, p. 203-212.

MOUËLLIC Gilles, *Jazz et cinéma*, Paris : Cahiers du Cinéma, collection « Essais », 2000.

NACACHE Jacqueline, *Le film hollywoodien classique*, Paris : Nathan Université, collection « Cinéma 128 », Francis Vanoye [éd.], n° 87, [1995], 1997.

NAREMORE James, *More Than Night. Film Noir in its Contexts*, Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1998.

PLACE Janey et PETERSON Lowell, « Some Visual Motifs of *Film Noir* » [1974] dans *Film Noir Reader*, Silver Alain et Ursini James [éd.], New York : Limelight Edition, [1996], 2005, p. 65-75.

PINEL Vincent, « L'expressionnisme » dans *Écoles, genres et mouvements au cinéma*, H.E.R. Paris : Larousse - Bordas, collection « Comprendre. Reconnaître », 2000, p. 100-101.

PINEL Vincent, « Film criminel » dans *Écoles, genres et mouvements au cinéma*, H.E.R. Paris : Larousse - Bordas, collection « Comprendre. Reconnaître », 2000, p. 64-67.

PORFIRIO Robert G., « No Way Out : Existential Motifs in the *Film Noir* » [1976] dans *Film Noir Reader*, Silver Alain et Ursini James [éd.], New York : Limelight Edition, [1996], 2005, p. 77-93.

SCHRADER Paul, « Notes of *Film Noir* » dans *Film Genre Reader II*, Barry Keith Grant [éd.], Austin : University of Texas Press, 1995, p. 213-226.

SILVER Alain et BROOKOVER Linda, « What Is This Thing Called *Noir* ? » dans *Film Noir Reader*, Silver Alain et Ursini James [éd.], New York : Limelight Edition, [1996], 2005, p. 261-273.

SILVER Alain et URSINI James, *Film noir*, Paul Duncan [éd.], (traduction française Philippe Safavi), Cologne : Taschen, 2004.

SIMSOLO Noël, *Le film noir. Vrais et faux cauchemars*, Paris : Éditions Cahiers du cinéma, collection « Essais », 2005.

SMITH Robert E., « Mann in the Dark : The *Films Noir* of Anthony Mann », dans *Film Noir Reader*, Silver Alain et Ursini James [éd.], New York : Limelight Edition, [1996], 2005, p. 189-201.

SORLIN Pierre, « The Dark Mirror » dans *L'avant-scène Cinéma* n° 329-330, « Spécial film noir. Howard Hawks : *Le grand sommeil* », Paris : L'avant-scène, juin 1984, p. 7-14.

TULARD Jean, « Roman policier » dans *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris : Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, 2001, (nouvelle édition augmentée), p. 717-724.

URSINI James, « Angst at Sixty Fields Per Second » dans *Film Noir Reader*, Silver Alain et Ursini James [éd.], New York : Limelight Edition, [1996], 2005, p. 275-287.

VANONCINI André, *Le roman policier*, Paris : Presses Universitaires de France, collection « Que-sais-je ? », n° 1623, [1993], 3<sup>ème</sup> édition mise à jour, juin 2002.

VERNET Marc, « Flash-back » dans *Lectures du film*, Paris : Albatros, collection « Ça / cinéma », 4<sup>ème</sup> édition [1975], 1980, p. 96-99.

VERNET Marc, « Film policier » dans *Lectures du film*, Paris : Albatros, collection « Ça / cinéma », 4<sup>ème</sup> édition [1975], 1980, p. 181-186.

VERNET Marc « Topologies du film noir » dans *L'avant-scène Cinéma* n°329-330, « Spécial film noir. Howard Hawks : Le grand sommeil », Paris : L'avant-scène, juin 1984, p. 15-19.

VIRMAUX Alain et Odette, « Policier américain (Film) » dans *Dictionnaire du cinéma mondial*, Paris : Éditions du Rocher, 1994, p. 586-600.

VIRMAUX Alain et Odette, « Western européen » dans *Dictionnaire du cinéma mondial*, Paris : Éditions du Rocher, 1994, p. 816-821.

WILLIAMS Tony, « *Phantom Lady*, Cornell Woolrich, and the Masochistic Aesthetic » dans *Film Noir Reader*, Silver Alain et Ursini James [éd.], New York : Limelight Edition, [1996], 2005, p. 129-143.

## MANIÉRISME, STYLE ET SYLISATION

ASTIC Guy, « La dislocation et l'harmonie. L'instabilité créatrice chez John Woo » dans *La Licorne* n° 66, « Du maniérisme au cinéma », Véronique Campan, et Gilles Menegaldo [éd.], Poitiers : U.F.R. Langues Littératures Poitiers/Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2003, p. 163-177.

BAKHTINE Mikhaïl, « Le mot chez Dostoïevski » dans *La poétique de Dostoïevski*, (traduit du russe par Isabelle Kolitcheff), Paris : Seuil, collection « Points/Essais », n° 372, 1970, p. 252-363.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* (traduit du russe par Daria Olivier), Paris : Gallimard, collection « Tel » n° 120, 1978.

BARUCCO Pierre, *Le maniérisme italien*, Paris : Presses Universitaires de France, collection « Que sais-je », 1981.

BELZANE Guy, « Parodie » dans *Dictionnaire des Notions*, Paris : Éditions Encyclopaedia Universalis, 2005, p. 865-866.

BERGALA Alain, « Le vrai, le faux, le factice » dans *Cahiers du cinéma* n° 351, septembre 1983, p. 9.

BERGALA Alain, « Le cinéma de l'après » dans *Cahiers du cinéma* n° 360-361, été 1984, p. 62.

BERGALA Alain, « D'une certaine manière (le cinéma à l'heure du maniérisme) » dans *Théories du cinéma*, Antoine de Baecque et Gabrielle Lucantonio [éd.], Paris : Cahiers du cinéma, collection « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », n° 60, 2001, p. 156-165, (parution originale dans *Les Cahiers du cinéma* n° 370, avril 1985).

BORDAT Francis, « *Dishonored* (J. Von Sternberg, 1931) » dans *La Licorne* n° 66, « Du maniérisme au cinéma », Véronique Campan, et Gilles Menegaldo [éd.], Poitiers : U.F.R. Langues Littératures Poitiers/Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2003, p. 93-98.

BORDWELL David, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, New York : Columbia University Press, 1985.

BOULLY Fabien, « La lenteur de Dieu : manières et maniérisme dans *La comédie de Dieu* de Joao César Monteiro » dans *La Licorne* n° 66, « Du maniérisme au cinéma », Véronique Campan, et Gilles Menegaldo [éd.], Poitiers : U.F.R. Langues Littératures Poitiers/Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2003, p. 233-251.

BRUNN Alain, « Intertextualité » dans *Dictionnaire des Notions*, Paris : Éditions Encyclopaedia Universalis, 2005, p. 630-631.



CAMPAN Véronique, « Le principe d'anamorphose » dans *La Licorne* n° 66, « Du maniérisme au cinéma », Véronique Campan, et Gilles Menegaldo [éd.], Poitiers : U.F.R. Langues Littératures Poitiers/Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2003, p. 35-50.

CAMPAN Véronique et MENEGALDO Gilles, « Avant-propos » dans *La Licorne* n° 66, « Du maniérisme au cinéma », Véronique Campan, et Gilles Menegaldo [éd.], Poitiers : U.F.R. Langues Littératures Poitiers/Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2003, p. 3-6.

CARCAUD-MACAIRE Monique « Pedro Almodovar. Stylistique et écriture » dans *Études cinématographiques* n° 65, « Styles filmiques 1. Classicisme et "expressivisme". Almodovar, Greenaway, Grémillon, Ophuls, Paradjanov », Paris-Caen : Lettres Modernes, Minard, p. 169-192.

COLLET Jean, « Auteur » dans *Lectures du film*, Paris : Éditions Albatros, « Ça / cinéma », 4<sup>ème</sup> édition, [1975], 1980, p. 29-36.

CUROT Frank, « Du style au cinéma » dans *Études cinématographiques* n° 65, « Styles filmiques 1. Classicisme et "expressivisme". Almodovar, Greenaway, Grémillon, Ophuls, Paradjanov », Paris-Caen : Lettres Modernes Minard, 2000, p. 7-134.

DE BAECQUE Antoine, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture. 1944-1968*, Paris : Librairie Arthème Fayard, collection « Hachette Littératures/Pluriel », 2003.

DANEY Serge, *La rampe*, Paris : Cahiers du cinéma, collection « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », [1983], 1996.

DANEY Serge, « Comme tous les vieux couples, cinéma et télévision ont fini par se ressembler » dans *Ciné-Journal. Volume I. 1981-1982*, Paris : Cahiers du cinéma, collection « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », [1986], 1998, p. 104-112.

DANEY Serge, « Coup de cœur. Francis Ford Coppola » dans *Ciné-Journal. Volume I. 1981-1982*, Paris : Cahiers du cinéma, collection « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », [1986], 1998, p. 177-182.

DANEY Serge, « Coup de torchon » dans *Ciné-Journal. Volume I. 1981-1982*, Paris : Cahiers du cinéma, collection « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », [1986], 1998, p. 78-83.

DANEY Serge, « 1984 » dans *Ciné-Journal. Volume II. 1983-1986*, Paris : Cahiers du cinéma, collection « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », [1986], 1998, p. 177-181.

DANEY Serge, « André Bazin » dans *Ciné-Journal. Volume II. 1983-1986*, Paris : Cahiers du cinéma, collection « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », [1986], 1998, p. 41-46.

DANEY Serge, « Angelochronopoulos » dans *Ciné-Journal. Volume II. 1983-1986*, Paris : Cahiers du cinéma, collection « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », [1986], 1998, p. 106-109.

DANEY Serge, « Il était deux fois l'Amérique » dans *Ciné-Journal. Volume II. 1983-1986*, Paris : Cahiers du cinéma, collection « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », [1986], 1998, p. 116-123.

DANEY Serge, « Le karma des images » dans *Ciné-Journal. Volume II. 1983-1986*, Paris : Cahiers du cinéma, collection « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », [1986], 1998, p. 109-111.

DANEY Serge, « Paris, Texas. Wim Wenders » dans *Ciné-Journal. Volume II. 1983-1986*, Paris : Cahiers du cinéma, collection « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », [1986], 1998, p. 162-166.

DANEY Serge, « Poussière d'empire. Lâm-Lê » dans *Ciné-Journal. Volume II. 1983-1986*, Paris : Cahiers du cinéma, collection « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », [1986], 1998, p. 50-56.

DANEY Serge, « Rusty James » dans *Ciné-Journal. Volume II. 1983-1986*, Paris : Cahiers du cinéma, collection « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », [1986], 1998, p. 77-82.

DANEY Serge, « La télé anglaise fait son cinéma » dans *Ciné-Journal. Volume II. 1983-1986*, Paris : Cahiers du cinéma, collection « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », [1986], 1998, p. 100-103.

DANEY Serge, « La Tentation d'Isabelle » dans *Ciné-Journal. Volume II. 1983-1986*, Paris : Cahiers du cinéma, collection « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », [1986], 1998, p. 231-235.

DANEY Serge, « Vertigo » dans *Ciné-Journal. Volume II. 1983-1986*, Paris : Cahiers du cinéma, collection « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », [1986], 1998, p. 113-116.

DANEY Serge, « Zoom Interdit » dans *Ciné-Journal. Volume II. 1983-1986*, Paris : Cahiers du cinéma, collection « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », [1986], 1998, p. 60-62.

DELEUZE Gilles, « Optimisme, pessimisme et voyage. Lettre à Serge Daney » dans *Ciné-Journal. Volume I. 1981-1982*, Paris : Cahiers du cinéma, collection « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », [1986], 1998, p. 9-25.

DUBOIS Claude Gilbert, *Le Maniérisme*, Paris : Presses Universitaires de France, 1979.

FALGUIÈRES Patricia, *Le maniérisme. Une avant-garde au XVIème siècle*, Paris : Gallimard, collection « Découvertes. Arts », n° 457, 2004.

FRIEDLÄNDER Walter, *Maniérisme et antimaniérisme dans la peinture italienne* (traduction J. Bouniort), Paris : Gallimard, 1991.

GARNEAU Michèle, « Minorité et généricité » dans *Iris* n° 20, « Sur la notion de genre au cinéma », Paris/Iowa City, automne 1995, p. 93-102.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris : Seuil, collection « Points Essais », 1982.

MAURIÈS Patrick, *Maniéristes*, Paris : Regard, 1983.

MELLIER Denis, « Degrés de la citation. Maniérisme et référence » dans *La Licorne* n° 66, « Du maniérisme au cinéma », Véronique Campan, et Gilles Menegaldo [éd.], Poitiers : U.F.R. Langues Littératures Poitiers/Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2003, p. 19-34.

MOLINIÉ Georges, « Stylistique » dans *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris : Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 2001, (nouvelle édition augmentée), p. 820-829.

POIRIÉ François, « Bakhtine » dans *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris : Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 2001, (nouvelle édition augmentée), p. 60-62.

SANGSUE Daniel, « L'intertextualité » dans *Le monde des littératures*, Yves-Noël Lelouvier, Gilles Quinsat et Stéphane Bureau [éd.], Paris : Encyclopaedia Universalis, 2003, p. 21-23.

RIZZI Alessandra, « Le maniérisme » dans *L'art. La peinture, la sculpture, l'architecture du XIV<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Sandro Sproccati [éd.], Paris : Éditions Solar, 1992, p. 67-75.

ROGER Philippe « L'art et la manière. *De quelques films restaurés ou en passe de l'être* » dans *La Licorne* n° 66, « Du maniérisme au cinéma », Véronique Campan, et Gilles Menegaldo [éd.], Poitiers : U.F.R. Langues Littératures Poitiers/Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2003, p. 277-288.

ROGER Philippe « Mise au point » dans *La Licorne* n° 66, « Du maniérisme au cinéma », Véronique Campan, et Gilles Menegaldo [éd.], Poitiers : U.F.R. Langues Littératures Poitiers/Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2003, p. 9-18.

SIPIÈRE Dominique, « Du maniérisme à la manière : les signatures d'Alfred Hitchcock » dans *La Licorne* n° 66, « Du maniérisme au cinéma », Véronique Campan, et Gilles Menegaldo [éd.], Poitiers : U.F.R. Langues Littératures Poitiers/Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2003, p. 77-92.

THORET Jean-Baptiste « D'un *Psycho* à l'autre, l'original n'a pas eu lieu : le mythe de l'original et la (presque) fin du "maniérisme" (*remarques à propos de deux interprétations d'un même film inexistant : Psycho de Gus Van Sant et Psycho d'Alfred Hitchcock*) » dans *La Licorne* n° 66, « Du maniérisme au cinéma », Véronique Campan, et Gilles Menegaldo [éd.], Poitiers : U.F.R. Langues Littératures Poitiers/Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2003, p. 51-74.

VERGELY Bertrand, *Les grandes interrogations esthétiques*, Paris : Milan, collection « Les essentiels », n° 150, 1999.

#### « NÉO-NOIR » ET CINÉMA AMÉRICAIN CONTEMPORAIN

AMIEL Vincent et COUTÉ Pascal, *Formes et obsessions du cinéma américain (1980-2002)*, Paris : Éditions Klincksieck, collection « Klincksieck Études » n° 12, 2003.

ASTRUC Frédéric, *Le cinéma des frères Coen*, Paris : Éditions du Cerf, collection « 7<sup>ème</sup> Art », n° 114, 2001.

AUBRON Hervé, « Truands » dans *Cahiers du cinéma* n° 619, janvier 2007, p. 33-34.

BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris : Éditions Le Seuil, collection « Essais » n° 135, 1973.

BISKIND Peter, *Down and Dirty Pictures. Miramax, Sundance and the rise of independant films*, New York : Simon & Schuster, 2004.

BONITZER Pascal, « Un comique d'égarement » dans *Journal de Pandora*, n° 8, Aubervilliers : Pandora / Théâtre de la commune, mars 1996, p. 14-15.

BOUJUT Michel, *La promenade d'un critique*, Paris : Institut Lumière/Actes Sud, 1996.

BOURGUIGNON Thomas, « Fugues grotesques : *Sailor et Lula* et *Miller's Crossing* » dans *Positif* n° 360, février 1991, p. 30-35.

BOURGUIGNON Thomas, « L'illusionniste et le visionnaire. Le cinéma des frères Coen » dans *Positif* n° 367, septembre 1991, p. 55-56.

BURDEAU Emmanuel, « Les forces de l'ordre » dans *Cahiers du cinéma* n° 505, septembre 1998, p. 41-42.

CAWELTI John G., « *Chinatown* and Generic Transformation in Recent American Gangster Film » dans *Film Genre Reader II*, Barry Keith Grant [éd.], Austin : University of Texas Press, 1995, p. 227-245.

CHION Michel, « Musique de cinéma, musique au cinéma » dans *Le son au cinéma*, Paris : Cahiers du cinéma / Éditions de l'Étoile, 1985, p. 100-191.

CIMENT Michel et NIOGRET Hubert, « Joel et Ethan Coen. Entretien : un rocher sur la plage » dans *Positif* n° 367, septembre 1991, p. 59-63.

CIMENT Michel et NIOGRET Hubert, « Quentin Tarantino. Entretien. À chacun sa couleur » dans *Positif* n° 379, septembre 1992, p. 28-35.

CIMENT Michel et NIOGRET Hubert, « Quentin Tarantino. Entretien. Voler ce qui va devenir une part de moi-même » dans *Positif* n° 405, novembre 1994, p. 10-15.

CIMENT Michel et NIOGRET Hubert, « Plus près de la vie que des conventions du cinéma. Entretien avec Joel et Ethan Coen » dans *Positif* n° 427, septembre 1996, p. 12-17.

CIMENT Michel et NIOGRET Hubert, « Quentin Tarantino. Entretien. Je veux que le public voie mon "nouveau" film et non mon film "suivant" » dans *Positif* n° 446, avril 1998, p. 17-22.

CIMENT Michel et NIOGRET Hubert, « Joel et Ethan Coen. Entretien : la logique des drogues douces » dans *Positif* n° 447, mai 1998, p. 8-11.

CIMENT Michel et NIOGRET Hubert, « Joel et Ethan Coen. Entretien : un concept noir et blanc » dans *Positif* n° 489, novembre 2001, p. 23-27.

COHEN Benoît, « Alain Corneau et Benoît Cohen à propos de *Cameleone* » dans *Panthéon Noir I*, François Guérif [éd.], Paris : Nouvelles Éditions Séguiet, collection « Carré Ciné », p. 48-55.

COURSODON Jean-Pierre, « Un chapeau poussé par le vent : entretien avec Joel et Ethan Coen » dans *Positif* n° 360, février 1991, p. 36-38.

DE BAECQUE Antoine et JOUSSE Thierry, *Le retour du cinéma*, Paris : Hachette, collection « Questions de société », 1996.

DE BAECQUE Antoine, « L'enthousiasme désenchanté de Quentin Tarantino. À propos de *Jackie Brown* » dans *Cahiers du cinéma* n° 523, avril 1998, p. 27-28.

DE BRUYN Olivier, « Orange sanguine » dans *L'amour du cinéma. 50 ans de la revue Positif*, Stéphane Goudet [éd.], Paris : Gallimard, collection « Folio », n° 3688, 2002, p. 455-460.



DAHAN Yannick, « Du rêve à la réalité. Les films des frères Coen » dans *Positif* n° 447, mai 1998, p. 12-15.

DAHAN Yannick, « *The Barber*. Kill John Doe ! » dans *Positif* n° 489, novembre 2001, p. 21-22.

DAWSON Jeff, *Quentin Tarantino, The Cinema of Cool*, New York : Applause, 1995.

DELOUX Jean-Pierre, *Quentin Tarantino : fils de pulp*, Paris : Fleuve Noir, 1998.

DESCHAMPS Youri, « L'auteur de film, cet écho de cinéma. Quentin Tarantino ou le mauvais genre à bonne distance » dans *Iris* n° 28, « Le cinéma d'auteur et le statut de l'auteur au cinéma », automne 1999, p. 71-77.

DOUCHET Jean, « *O'Brother, Where Art Thou ?* », propos enregistrés au cinéma Les montreurs d'images d'Agen, le 6 octobre 2000, par Roland KERMAREC, <http://www.objectif-cinema.com/analyses/056.php>, page consultée le 20 janvier 2005.

ERICKSON Todd, « Kill Me Again : Movement Becomes Genre » dans *Film Noir Reader*, Silver Alain et Ursini James [éd.], New York : Limelight Edition, [1996], 2005, p. 307-329.

GAILLARD Yves, « Quentin Tarantino : A God Amongst Filmmakers », <http://www.objectif-cinema.com/analyses/183.php>, page consultée le 20 janvier 2005.

GARBARZ Franck, « Figures du *loser* dans le film noir contemporain » dans *Positif* n° 422, avril 1996, p. 95-97.

GARBARZ Franck, « Petits drames de la solitude. *Fargo* dans l'œuvre des frères Coen » dans *Positif* n° 427, septembre 1996, p. 9-17.

GAUTHIER Brigitte, *Histoire du cinéma américain*, Paris : Hachette, « Les fondamentaux », n° 59, 1995.

GEHRING Wes D., « When Film Noir Becomes Dark Comedy » dans *American Dark Comedy. Beyond Satire*, Westport, London : Greenwood Press, 1996, p. 133-164.

GIAVARINI Laurence, « L'accouchement du cinéma » dans *Les cahiers du cinéma*, n° 448, octobre 1991, p. 41-44.

HIRSCH Foster, *Detours and Lost Highways : A Map of Neo-Noir*, New York : Limelight Editions, 1999.

ISHAGHPOUR Youssef, *Cinéma contemporain. De ce côté du miroir*, Paris : Éditions de la Différence, collection « Essais », 1986.

JOUSSE Thierry, « À cent pour cent » dans *Cahiers du cinéma* n° 448, octobre 1991, p. 31-33.

JOUSSE Thierry, « Le temps des mutations » dans *Cahiers du cinéma*, n° 462, décembre 1992, p. 22-25.

JOUSSE Thierry, « Les tueurs de l'image » dans *Théories du cinéma*, Antoine de Baecque et Gabrielle Lucantonio [éd.], Paris : Cahiers du cinéma, collection « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », n° 60, 2001, p. 185-193, (parution originale dans *Les Cahiers du cinéma* n° 484, octobre 1994).

JULLIER Laurent, *L'écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris : Éditions L'Harmattan, collection « Champs visuels », 1997.

KATSAHNIAS Iannis, « Le coup du chapeau » dans *Le goût de l'Amérique. 50 ans de cinéma américain dans les Cahiers du cinéma*, Antoine de Baecque et Gabrielle Lucantonio [éd.], Paris : Cahiers du Cinéma, collection « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », n° 56, 2001, p. 240-246.

KROHN Bill, « *Fargo*, situation des frères Coen » dans *Cahiers du cinéma* n° 502, mai 1996, p. 33-35.

LAVIE Marie-José, « *Barton Fink* et William Faulkner » dans *Positif* n° 367, septembre 1991, p. 64-66.

LIARDET Simon, « L'univers des frères Coen », <http://synopsis.ifrance.com/synopsis/coen/univers.html>, page consultée le 20 janvier 2005.

MCCARTHY Todd, « Le rêve hollywoodien dix ans après » dans *Cahiers du cinéma*, n° 462, décembre 1992, p. 26-28.

MALAUSA Vincent, « *Sunset barbier* » dans *Cahiers du cinéma*, n° 562, novembre 2001, p. 81-82.

MASSON Alain, « Le cauchemar du scénariste. *Barton Fink* » dans *Positif* n° 367, septembre 1991, p. 57-58.

MASSON Alain, « *Fargo*. Du sang sur la neige » dans *Positif* n° 427, septembre 1996, p. 6-8.

MASSON Alain, « *Jackie Brown*. Le bonneteau et le puzzle » dans *Positif* n° 446, avril 1998, p. 13-16.

MORICE Jacques, « Violence en huis-clos » dans *Cahiers du cinéma* n° 459, septembre 1992, p. 70-73.

MOTTRAM James, *The Coen Brothers : The Life of the Mind*, Virginia : Brassey's Inc., 2000.

MOULLET Luc, « Sam Fuller : sur les brisées de Marlowe » dans *Le goût de l'Amérique. 50 ans de cinéma américain dans les Cahiers du cinéma*, Antoine de Baecque et Gabrielle Lucantonio [éd.], Paris : Cahiers du Cinéma, collection « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », n° 56, 2001, p. 66-79.

NAREMORE James, *More Than Night. Film Noir in its Contexts*, Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 1998.

NEVERS Camille, « Rencontre avec Quentin Tarantino » dans *Cahiers du cinéma* n° 457, juin 1992, p. 49.

OSTRIA Vincent, « Junk Fiction » dans *Cahiers du cinéma* n° 485, novembre 1994, p. 54-55.

PALMER Robert Barton, *Joel and Ethan Coen*, Urbana and Chicago : University of Illinois Press, collection « Contemporary Film Directors », 2004.

PANGON Gérard et FERENCZI Aurélien, 1994. *Quentin Tarantino*, Paris : ARTE Éditions/Mille et Une Nuits, avril 1997.

PINEL Vincent, « Fantastique » dans *Écoles, genres et mouvements au cinéma*, H.E.R. Paris : Larousse - Bordas, collection « Comprendre. Reconnaître », 2000, p. 102-107.

PINEL Vincent, « Gore » dans *Écoles, genres et mouvements au cinéma*, H.E.R. Paris : Larousse - Bordas, collection « Comprendre. Reconnaître », 2000, p. 114-115.

PINEL Vincent, *Le montage, l'espace et le temps du film*, Paris : Cahiers du cinéma / Les Petits Cahiers / Scérén-CNDP, 2001.

POLAN Dana, *Pulp Fiction*, Londres : British Film Institute, collection « BFI Modern Classics », [2000], 2007.

RAMONET Ignacio, *Propagandes silencieuses. Masses, télévision, cinéma*, Paris : Gallimard, collection « Folio actuel », n° 98, 2000.

RAUGER Jean-François, « 14 fragments d'un festival » dans *Cahiers du cinéma*, n° 481, juin 94, p. 40.

ROUYER Philippe, « *Pulp Fiction*. Triptyque en trompe-l'œil » dans *Positif* n° 405, novembre 1994, p. 5-7.

ROUYER Philippe, « *The Big Lebowski*. Le grand bowling » dans *Positif* n° 447, mai 1998, p. 5-7.

SAADA Nicolas, « *Barton Fink* » dans *Cahiers du cinéma* n° 445, juin 1991, p. 29.

SAADA Nicolas, « Entretien avec Ethan et Joel Coen », propos recueillis à Cannes le 16 mai 1996, dans *Cahiers du cinéma* n° 505, septembre 1998, p. 43-48.

SILVER Alain, « Son of *Noir*: Neo-Film Noir and the Neo-B Picture » dans *Film Noir Reader*, Silver Alain et Ursini James [éd.], New York : Limelight Edition, [1996], 2005, p. 331-338

SINEUX Michel, « Une esthétique de l'égarement. *Miller's Crossing* » dans *Positif* n° 360, février 1991, p. 24-26.

STEFANI Jean-Philippe, «Au commencement était le verbe... et le verbe s'est fait chair » dans *Positif* n° 420, février 1996, p. 92-95.

SURCOUF Yves, *Quentin Tarantino de A à Z*, Paris : Méréal, 1998.

THORET Jean-Baptiste, *Le cinéma américain des années 70*, Paris : Éditions Cahiers du Cinéma, collection « Essai », 2006.

VACHAUD Laurent, « Joel et Ethan à la croisée des chemins » dans *Positif* n° 360, février 1991, p. 27-29.

VACHAUD Laurent, « *Pulp Fiction*. Les mots et les morts » dans *Positif* n° 405, novembre 1994, p. 8-9.

VACHAUD Laurent, « Le rouge et le noir, considération sur le néo-noir » dans *Positif* n° 420, janvier 1996, p. 78-80.

VIVIANI Christian, « Le paradis et les étrangers : Hollywood et les scénaristes » dans *Positif* n° 367, septembre 1991, p. 67-71.

WARD Elizabeth, « The Post-Noir P.I.: *The Long Goodbye* and *Hickey and Boggs* » dans *Film Noir Reader*, Silver Alain et Ursini James [éd.], New York : Limelight Edition, [1996], 2005, p. 237-241.

## LE CONCEPT DE GENRE

ALTMAN Rick, *Film/Genre*, Londres : British Film Institute, 1999.

ALTMAN Rick, « A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre » dans *Film Genre Reader II*, Barry Keith Grant [éd.], Austin : University of Texas Press, 1995, p. 26-40.

ALTMAN Rick, « Emballage réutilisable : les produits génériques et le processus de recyclage » dans *Iris* n° 20, « Sur la notion de genre au cinéma », Paris/Iowa City, automne 1995, p. 13-30.

AMENGUAL Barthélemy, « Bon chic, bon genre » dans *Cinémaction* n° 68, « Panorama des genres au cinéma », Michel Serceau [éd.], Paris : Éditions Corlet-Télérama, 3ème trimestre 1993, p. 198-203.

AUMONT Jacques, *L'image*, Paris : Nathan, collection « Nathan cinéma », [1990], 2003.

BÄCHLER Odile, « Michel Colin : de la grammaire générative à la psychologie cognitive » dans *Iris* n° 9, printemps 1989, p. 131-135.

BÄCHLER Odile, « Une dynamique générative » dans *Iris* n° 20, « Sur la notion de genre au cinéma », Paris/Iowa City, automne 1995, p. 41-48.

BAZIN André, « Évolution du western » dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris : Éditions du Cerf, collection « 7<sup>ème</sup> Art », n° 60, 1995, p. 229-239.

BUSCOMBE Edward, « The Idea of Genre in the American Cinema » dans *Film Genre Reader II*, Barry Keith Grant [éd.], Austin : University of Texas Press, 1995, p. 11-25.

CASETTI Francesco, *Les théories du cinéma depuis 1945*, (traduit de l'italien par Sophie Saffi), Paris : Nathan, collection « Cinéma », 1999.

CHOMSKY Noam, *Essais sur la forme et le sens*, Paris : Seuil, 1980.

COLIN Michel, « Syntaxe et sémantique dans le message filmique » dans *Iris* n° 1, « État de la théorie (I). Nouvelles méthodes/nouveaux objets », 1983, p. 83-99.

COLIN Michel, *Langue, film, discours, Prolégomènes à une sémiologie générative du film*, Paris : Éditions Klincksiek, 1985.

COLIN Michel, « Introduction à une sémiologie générative du film » dans *Iris* n° 9, printemps 1989, p. 139-157.

COLIN Michel, « A “Generative Semiology” of Film : To What End ? » dans *Iris* n° 9, printemps 1989, p. 159-169.

GENETTE Gérard, *Théories des genres*, Paris : Seuil, collection « Points », 1986.

GUNNING Tom, « Those Drawn With a Very Fine Camel’s Hair Brush : The Origins of Film Genres » dans *Iris* n° 20, « Sur la notion de genre au cinéma », Paris/Iowa City, automne 1995, p. 49-61.

JOST François, « La promesse des genres » dans *Réseaux* n° 81, « Les genres télévisuels », Paris : CENT, janvier-février 1997, p. 13-31.

KAMINSKY Stuart, *American Film Genres*, Dayton : Pfaum, 1974.

KNEE Alan, « Generic change in the Cinema » dans *Iris* n° 20, « Sur la notion de genre au cinéma », Paris/Iowa City, automne 1995, p. 31-39.

LACASSE Germain, « Palimpseste, trame et traces. Tradition orale et notion de genre dans le cinéma des premiers temps » dans *Iris* n° 20, « Sur la notion de genre au cinéma », Paris/Iowa City, automne 1995, p. 62-75.

LÉVI-STRAUSS Claude, *Les Mythologiques I, II, III, IV*, Paris : Plon, 1960-1970.

MITRY Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma 1. Les structures*, Paris : Éditions Universitaires, 1963.



MOINE Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, Paris : Nathan, collection « Cinéma », 2002.

NEALE Steve, « Questions of Genre » dans *Film Genre Reader II*, Barry Keith Grant [éd.], Austin : University of Texas Press, 1995, p. 159-183.

PERRON Bernard, « Une machine à faire penser » dans *Iris* n° 20, « Sur la notion de genre au cinéma », Paris/Iowa City, automne 1995, p. 76-84.

POLAN Dana, « Review of Langue, film, discours » dans *Iris* n° 9, printemps 1989, p. 171-176.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris : Seuil, collection « Poétique », 1989.

SCHAEFFER Jean-Marie, « Les genres littéraires » dans *Le monde des littératures*, Yves-Noël Lelouvier, Gilles Quinsat et Stéphane Bureau [éd.], Paris : Encyclopaedia Universalis, 2003, p. 12-14.

SCHATZ Thomas, « The Structural Influence : New Directions in Film Genre Study » dans *Film Genre Reader II*, Barry Keith Grant [éd.], Austin : University of Texas Press, 1995, p. 91-101.

SCHRADER Paul, « Canon Fodder » dans *Film Comments*, septembre-octobre 2006, p. 33-49.

SIMON Jean-Paul, « La production du texte filmique : structures, structuration, histoire » dans *Ça Cinéma*, n° 18, Paris, 1979, p. 50-65.

SOBCHACK Thomas, « Genre Film : A Classical Experience » dans *Film Genre Reader II*, Barry Keith Grant [éd.], Austin : University of Texas Press, 1995, p. 102-113.

TARKOVSKI Andreï, *Le temps scellé*, Paris : Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, 1989.

TYNIAOV Iouri, « De l'évolution littéraire » dans *Formalisme et histoire littéraire* (traduit du russe par Catherine Depretto-Genty), Lausanne : Éditions de l'Homme, 1991, p. 232-247.

VERNET Marc, « Genre » dans *Lectures du film*, Paris : Éditions Albatros, collection « Ça / cinéma », 4<sup>ème</sup> édition, [1975], 1980, p. 108-114.

WILLIAMS Linda, « Film Bodies : Gender, Genre and Excess » dans *Film Genre Reader II*, Barry Keith Grant [éd.], Austin : University of Texas Press, 1995, p. 140-158.

WOOD Robin, « Ideology, Genre, Auteur » dans *Film Genre Reader II*, Barry Keith Grant [éd.], Austin : University of Texas Press, 1995, p. 59-73.

## FILMOGRAPHIE

*The Great Train Robbery*, Edwyn S. Porter, 1903.  
*The Musketeers of Pig Alley*, David W. Griffith, 1912.  
*Le cabinet du Dr Caligari*, Robert Wiene, 1920.  
*Underworld*, Josef Von Sternberg, 1927.  
*Little Caesar*, Mervyn LeRoy, 1931.  
*The Maltese Falcon*, Roy del Ruth, 1931.  
*The Public Enemy*, William Wellman, 1931.  
*Scarface*, Howard Hawks, 1932.  
*G Men*, William Keighley, 1935.  
*Satan Met a Lady*, William Dieterle, 1936.  
*Angels With Dirty Faces*, Michael Curtiz, 1938.  
*Boys Town*, Norman Taurog, 1938.  
*Gone With the Wind*, Victor Fleming, 1939.  
*Stagecoach*, John Ford, 1939.  
*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941.  
*High Sierra*, Raoul Walsh, 1941.  
*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941.  
*Casablanca*, Michael Curtiz, 1942.  
*Glass Key*, Stuart Heisler, 1942.  
*This Gun For Hire*, Frank Tuttle, 1942.  
*Ossessione*, Luchino Visconti, 1943.  
*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944.  
*Laura*, Otto Preminger, 1944.  
*Murder My Sweet*, Edward Dmytryk, 1944.  
*Phantom Lady*, Robert Siodmak, 1944.  
*Detour*, Edgar G. Ulmer, 1945.  
*Leave Her to Heaven*, John M. Stahl, 1945.  
*Mildred Pierce*, Michael Curtiz, 1945.  
*Spellbound*, Alfred Hitchcock, 1945.  
*The House on 92nd Street*, Henri Hathaway, 1945.  
*The Lost Weekend*, Billy Wilder, 1945.  
*Gilda*, Charles Vidor, 1946.  
*It's a Wonderful Life*, Frank Capra, 1946.  
*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946.  
*The Killers*, Robert Siodmak, 1946.  
*The Postman Always Rings Twice*, Tay Garnett, 1946.  
*Crossfire*, Edward Dmytryk, 1947.  
*Dark Passage*, Delmer Daves, 1947.

*Lady in the Lake*, Robert Montgomery, 1947.  
*Out of The Past*, Jacques Tourneur, 1947.  
*Pursued*, Raoul Walsh, 1947.  
*Ride the Pink Horse*, Robert Montgomery, 1947.  
*The Lady from Shanghai*, Orson Welles, 1947.  
*Call Northside 777*, Henri Hathaway, 1948.  
*The Naked City*, Jules Dassin, 1948.  
*Rope*, Alfred Hitchcock, 1948.  
*They Live By Night*, Nicholas Ray, 1948.  
*All the King's Men*, Robert Rossen, 1949.  
*Criss Cross*, Robert Siodmak, 1949.  
*Christ in Concrete*, Edward Dmytryk, 1949.  
*The Set-Up*, Robert Wise, 1949.  
*The Third Man*, Carol Reed, 1949.  
*Gun Crazy*, Joseph H. Lewis, 1950.  
*Night and the City*, Jules Dassin, 1950.  
*Rashômon*, Akira Kurosawa, 1950.  
*Sunset Blvd.*, Billy Wilder, 1950.  
*The Asphalt Jungle*, John Huston, 1950.  
*Behave Yourself*, George Beck, 1951.  
*Strangers on a Train*, Alfred Hitchcock, 1951.  
*The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, 1951.  
*The Lemon Drop Kid*, Sidney Landfield, 1951.  
*Big Jim McLain*, Edward Ludwig, 1952.  
*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952.  
*On Dangerous Ground*, Nicholas Ray, 1952.  
*Pickup on South Street*, Samuel Fuller, 1953.  
*The Band Wagon*, Vincente Minnelli, 1953.  
*The Big Heat*, Fritz Lang, 1953.  
*Apache*, Robert Aldrich, 1954.  
*Dial M. for Murder*, Alfred Hitchcock, 1954.  
*Seven Brides for Seven Brothers*, Stanley Donen, 1954.  
*Bob le flambeur*, Jean-Pierre Melville, 1955.  
*House of Bamboo*, Samuel Fuller, 1955.  
*Killer's Kiss*, Stanley Kubrick, 1955.  
*Kiss Me Deadly*, Robert Aldrich, 1955.  
*The Big Knife*, Robert Aldrich, 1955.  
*The Trouble with Harry*, Alfred Hitchcock, 1955.  
*The Killing*, Stanley Kubrick, 1956.  
*War and Peace*, King Vidor, 1956.  
*Jailhouse Rock*, Richard Thorpe, 1957.  
*Paths of Glory*, Stanley Kubrick, 1957.

*Forty Guns*, Sam Fuller, 1957.  
*Touch of Evil*, Orson Welles, 1958.  
*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958.  
*Ben-Hur*, William Wyler, 1959.  
*North By Northwest*, Alfred Hitchcock, 1959.  
*Plan 9 From Outer Space*, Ed Wood, 1959.  
*Some Like It Hot*, Billy Wilder, 1959.  
*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960.  
*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960.  
*Tirez sur le pianiste*, François Truffaut, 1960.  
*The Misfits*, John Huston, 1961.  
*Underworld U.S.A.*, Samuel Fuller, 1961.  
*Le Doulos*, Jean-Pierre Melville, 1962.  
*The Connection*, Shirley Clarke, 1962.  
*The Manchurian Candidate*, John Frankenheimer, 1962.  
*What Ever Happened to Baby Jane ?*, Robert Aldrich, 1962.  
*Blood Feast*, Herschell Gordon Lewis, 1963.  
*The Nutty Professor*, Jerry Lewis, 1963.  
*The Naked Kiss*, Samuel Fuller, 1964.  
*Per un pugno di dollari*, Sergio Leone, 1964.  
*The Killers*, Don Siegel, 1964.  
*Viva Las Vegas*, George Sidney, 1964.  
*Blow-up*, Michelangelo Antonioni, 1966.  
*Torn Curtain*, Alfred Hitchcock, 1966.  
*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn, 1967.  
*In the Heat of the Night*, Norman Jewison, 1967.  
*Le Samourai*, Jean-Pierre Melville, 1967.  
*Point Blank*, John Boorman, 1967.  
*Reflections in A Golden Eye*, John Huston, 1967.  
*The Shooting*, Monte Hellman, 1967.  
*2001 : A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968.  
*Targets*, Peter Bogdanovich, 1968.  
*The Green Berets*, John Wayne, Ray Kellogg et Mervyn LeRoy, 1968.  
*La nuit des morts-vivants*, George Romero, 1969.  
*The Wild Bunch*, Sam Peckinpah, 1969.  
*Le cercle rouge*, Jean-Pierre Melville, 1970.  
*Dirty Harry*, Don Siegel, 1971.  
*Klute*, Alan J. Pakula, 1971.  
*Shaft*, Gordon Parks, 1971.  
*Straw Dogs*, Sam Peckinpah, 1971.  
*Sweet Sweetback's Badasssss Song*, Melvin Van Peebles, 1971.  
*The French Connection*, William Friedkin, 1971.

*Cool Breeze*, Barry Pollack, 1972.  
*The Getaway*, Sam Peckinpah, 1972.  
*Badlands*, Terrence Malick, 1973.  
*Coffy*, Jack Hill, 1973.  
*Mean Streets*, Martin Scorsese, 1973.  
*Serpico*, Sidney Lumet, 1973.  
*The Long Goodbye*, Robert Altman, 1973.  
*Bring Me The Head of Alfredo Garcia*, Sam Peckinpah, 1974.  
*Chinatown*, Roman Polanski, 1974.  
*Death Wish*, Michael Winner, 1974.  
*Foxy Brown*, Jack Hill, 1974.  
*The Godfather : Part II*, Francis Ford Coppola, 1974.  
*Thieves Like Us*, Robert Altman, 1974.  
*Dogday Afternoon*, Sidney Lumet, 1975.  
*Farewell My Lovely*, Dick Richards, 1975.  
*Night Moves*, Arthur Penn, 1975.  
*Three Days of the Condor*, Sidney Pollack, 1975.  
*The Killing of A Chinese Bookie*, John Cassavetes, 1976.  
*Rocky*, John G. Avildsen, 1976.  
*Taxi Driver*, Martin Scorsese, 1976.  
*Star Wars*, George Lucas, 1977.  
*The Big Sleep*, Michael Winner, 1978.  
*Straight Time*, Ulu Grosbard, 1978.  
*L'enfant secret*, Philippe Garrel, 1979.  
*Gloria*, John Cassavetes, 1980.  
*Raging Bull*, Martin Scorsese, 1980.  
*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980.  
*Blow Out*, Brian De Palma, 1981.  
*Body Heat*, Lawrence Kasdan, 1981.  
*Raiders of the Lost Ark*, Steven Spielberg, 1981.  
*The Evil Dead*, Sam Raimi, 1981.  
*The Postman Always Rings Twice*, Bob Rafelson, 1981.  
*Thief*, Michael Mann, 1981.  
*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982.  
*Chan Is Missing*, Wayne Wang, 1982.  
*One From The Heart*, Francis Ford Coppola, 1982.  
*Rumble Fish*, Francis Ford Coppola, 1983.  
*Blood Simple*, Joel et Ethan Coen, 1984.  
*Body Double*, Brian De Palma, 1984.  
*Boy Meets Girl*, Léos Carax, 1984.  
*Once Upon a Time in America*, Sergio Leone, 1984.  
*Paris, Texas*, Wim Wenders, 1984.

*Stranger Than Paradise*, Jim Jarmusch, 1984.  
*The Element of Crime*, Lars Von Trier, 1984.  
*After Hours*, Martin Scorsese, 1985.  
*Crimewave*, Sam Raimi, 1985.  
*Year of the Dragon*, Michael Cimino, 1985.  
*Manhunter*, Michael Mann, 1986.  
*Le syndicat du crime I*, John Woo, 1986.  
*Der Himmel über Berlin*, Wim Wenders, 1987.  
*House of Games*, David Mamet, 1987.  
*Le syndicat du crime II*, John Woo, 1987.  
*Raising Arizona*, Joel et Ethan Coen, 1987.  
*RoboCop*, Paul Verhoeven, 1987.  
*Dead Ringers*, David Cronenberg 1988.  
*Die Hard*, John McTiernan, 1988.  
*Talk Radio*, Oliver Stone, 1988.  
*Things Change*, David Mamet, 1988.  
*Who Framed Roger Rabbit*, Robert Zemeckis, 1988.  
*Kill Me Again*, John Dahl, 1989.  
*The Killer*, John Woo, 1989.  
*Violent Cop*, Kateshi Kitano, 1989.  
*Boiling Point*, Kateshi Kitano, 1990.  
*Bullet in the Head*, John Woo, 1990.  
*Goodfellas*, Martin Scorsese, 1990.  
*King of New York*, Abel Ferrara, 1990.  
*Miller's Crossing*, Joel et Ethan Coen, 1990.  
*Wild at Heart*, David Lynch, 1990.  
*Barton Fink*, Joel et Ethan Coen, 1991.  
*Cape Fear*, Martin Scorsese, 1991.  
*Once a Thief*, John Woo, 1991.  
*C'est arrivé près de chez vous*, Remy Belvaux, 1992.  
*El Mariachi*, Robert Rodriguez, 1992.  
*Reservoir Dogs*, Quentin Tarantino, 1992.  
*Shadows and Fog*, Woody Allen, 1992.  
*The Player*, Robert Altman, 1992.  
*Unforgiven*, Clint Eastwood, 1992.  
*Falling Down*, Joel Schumacher, 1993.  
*Kika*, Pedro Almodovar, 1993.  
*Manhattan Murder Mystery*, Woody Allen, 1993.  
*Sonatine*, Kateshi Kitano, 1993.  
*The Baby of Macon*, Peter Greenaway, 1993.  
*The Fugitive*, Andrew Davis, 1993.  
*True Romance*, Tony Scott, 1993.

*Ed Wood*, Tim Burton, 1994.  
*Killing Zoe*, Roger Avary, 1994.  
*Little Odessa*, James Gray, 1994.  
*Natural Born Killers*, Oliver Stone, 1994.  
*Pulp Fiction*, Quentin Tarantino, 1994.  
*Shallow Grave*, Danny Boyle, 1994.  
*The Hudsucker Proxy*, Joel et Ethan Coen, 1994.  
*Bad Boys 1 et 2*, Michael Bay, 1995 et 2003.  
*Dead Man*, Jim Jarmusch, 1995.  
*Desperado*, Robert Rodriguez, 1995.  
*Heat*, Michael Mann, 1995.  
*Se7en*, David Fincher, 1995.  
*Underneath*, Steven Soderbergh, 1995.  
*The Usual Suspects*, Bryan Singer, 1995.  
*Fargo*, Joel et Ethan Coen, 1996.  
*From Dusk Till Dawn*, Robert Rodriguez, 1996.  
*Scream*, Wes Craven, 1996.  
*Face/Off*, John Woo, 1997.  
*Hana-Bi*, Kateshi Kitano, 1997.  
*Jackie Brown*, Quentin Tarantino, 1997.  
*L.A. Confidential*, Curtis Hanson, 1997.  
*Lost Highway*, David Lynch, 1997.  
*Midnight in the Garden of Good and Evil*, Clint Eastwood, 1997.  
*The Game*, David Fincher, 1997.  
*U-Turn*, Oliver Stone, 1997.  
*Lock, Stock and Two Smoking Barrels*, Guy Ritchie, 1998.  
*Out of Sight*, Steven Soderbergh, 1998.  
*Snake Eyes*, Brian De Palma, 1998.  
*The Big Lebowski*, Joel et Ethan Coen, 1998.  
*Aniki, mon frère*, Kateshi Kitano, 1999.  
*Fight Club*, David Fincher, 1999.  
*The Insider*, Michael Mann, 1999.  
*O Brother, Where Art Thou ?*, Joel et Ethan Coen, 2000.  
*Snatch*, Guy Ritchie, 2000.  
*The Yards*, James Gray, 2000.  
*Mulholland Dr.*, David Lynch, 2001.  
*The Man Who Wasn't There*, Joel et Ethan Coen, 2001.  
*The Pledge*, Sean Penn, 2001.  
*Blood Work*, Clint Eastwood, 2002.  
*Femme Fatale*, Brian De Palma, 2002.  
*Hable Con Ella*, Pedro Almodovar, 2002.  
*Phone Booth*, Joel Schumacher, 2002.



*Road to Perdition*, Sam Mendes, 2002.  
*Sympathy for Mr Vengeance*, Park Chan-Wook, 2002.  
*Doppelganger*, Kioshi Kurosawa, 2003.  
*Intolerable Cruelty*, Joel et Ethan Coen, 2003.  
*Kill Bill vol. 1 et 2*, Quentin Tarantino, 2003-04.  
*Mystic River*, Clint Eastwood, 2003.  
*Oldboy*, Park Chan-Wook, 2003.  
*Atomik Circus*, Didier et Thierry Poiraud, 2004.  
*Collateral*, Michael Mann, 2004.  
*Man on Fire*, Tony Scott, 2004.  
*Brokeback Mountain*, Ang Lee, 2005.  
*Good Night, and Good Luck*, George Clooney, 2005.  
*Kiss Kiss, Bang Bang*, Shane Black, 2005.  
*La Mala Educacion*, Pedro Almodovar, 2005.  
*Sin City*, Robert Rodriguez, 2005.  
*A History of Violence*, David Cronenberg, 2006.  
*Children of Men*, Alfonso Cuarón, 2006.  
*Miami Vice*, Michael Mann, 2006.  
*The Departed*, Martin Scorsese, 2006.  
*The Host*, Bong Joon-ho, 2006.  
*V for Vendetta*, James McTeigue, 2006.  
*Death Proof*, Quentin Tarantino, 2007.  
*Eastern Promises*, David Cronenberg, 2007.  
*No Country for Old Men*, Joel et Ethan Coen, 2007.  
*We Own the Night*, James Gray, 2007.  
*There Will Be Blood*, Paul Thomas Anderson, 2008.